

西域地区丝绸之路 戏剧艺术概览

□ 黎 羌 李杉杉



西域地区有广义与狭义之分,在广义上系指自中国西北敦煌玉门关、阳关为界以西,越中亚、南亚、西亚、北非、南欧至地中海的亚、非、欧洲广大地区。狭义则指以中国新疆地区为中心,在其“三山夹两盆”,即天山、喀喇昆仑山、阿尔泰山,以及其间的塔里木、准噶尔盆地所辖区域。在这片广袤的土地上,自古迄今,不仅拥有丝绸之路上无数令人羡慕的物质文化财富,也珍藏着众多令世人瞩目的精神文化瑰宝。据新疆锡伯族学者仲高著《西域艺术通论》所评述:“西域是多民族活动之域,多种文化在此撞击、融合、回授,因此西域文化是一种处于东西方文化交汇处的多源发生、多元并存、多维发展的中国地域文化。西域诸民族是大陆型民族,西域文化也属于大陆民族文化类型,因生态环境与生产生活方式的差异,西域的文化类型可以分为南部绿洲农耕文化和北部草原游牧文化及屯垦文化三大类型。农耕文化既包括南部绿洲诸城郭农耕文化,又涵盖分布在西域各地的屯垦文化;草原游牧文化既包括早期的草原“行国”文化,也涵盖以古代突厥人、蒙古人为代表的游牧文化。”^①

在西域地区的天山南北丝绸之路通道上,所出土问世的古

代戏剧乐舞艺术文本非常多而精良。诸如《偃师傀儡戏》《胡角横吹》、《摩诃兜勒》、《老胡文康》、《钵头》、《兰陵王》、《合生》、《神白马》、《苏幕遮》等为中国民族文化、艺术、音乐、舞蹈、戏剧史关注并视为珍宝。另外,相继在新疆吐鲁番盆地、焉耆河谷,还有哈密绿洲所发现的与天竺佛教诗人、剧作家马鸣菩萨有关的《舍利弗传》等三部梵剧与吐火罗与回鹘文本《弥勒会见记》,以及在中亚锡尔河、阿姆河“两河流域”发掘的与“昭武九姓”和粟特人有染的《胡旋》、《胡腾》乐舞与《柘枝队戏》,还有来自塔里木盆地与兴都库斯山脉一带喀喇汗王朝的大型突厥诗剧《福乐智慧》与《觉月初升》,可谓西域佛教与伊斯兰教文明交融的丰硕成果。这些引人注目的丝绸之路文艺成果为中华多民族传统文化增添了璀璨的光辉。

一、《胡角横吹》、《摩诃兜勒》与《老胡文康》

在丝绸之路文化交流史上,没有比西汉张骞“凿通西域”更重要的大事;也没有比他从西域天竺、波斯地区带回中原的《胡角横吹》、《摩诃兜勒》的文化壮举,更加令人欢欣鼓舞。还有此后,由中外商贾旅人经丝绸之路输入江南的《老胡文康》,更能证实“丝绸之路”此条国际大通道的神奇光彩。

公元前138年,汉武帝派遣张骞自长安出发,奉命持旄西行,出使西域,为联合大月氏共同抗击匈奴,以及开辟“丝绸之路”,促进中西文化交流。他先后远涉大宛、康居和大月氏,并派副使前往于阗,即和田,大夏、身毒“(即印

度),安息、条支及其邻近国家与地区。继张骞以后,东汉班超出使西域,平定了匈奴,恢复丝绸之路交通,于永平九年(公元66年)旋即派遣甘英使大秦,抵条支,“永平十三年,安息王满屈复献狮子及条支大鸟,时谓之安息雀。”^②另云,安息至大秦“海北诸国所生奇异玉石诸物谲怪多不经。”注曰:“大秦国俗多奇幻,口中出火,自缚自解,跳十二丸,巧妙非常。”

唐朝,中国朝廷与中亚诸国建立了广泛的联系,中国与中亚诸国之间的音乐、舞蹈、戏剧、美术等艺术形式均得以广泛的交流交融。

汉朝初年,张骞出使西域从胡地所带回的“胡角横吹”,亦为胡汉交汇地“马上之乐”。所涉曲目,如《西京杂记》所云:“高帝、戚夫人善鼓瑟击筑,帝常拥夫人倚瑟而弦歌,毕,每泣下流涟。夫人善为翘袖折腰之舞,歌《出塞》、《入塞》、《望归》之曲,侍婢数百皆习之。”据东晋崔豹《古今注》记载,张骞从西域回长安之后将

《胡角横吹》与《摩诃兜勒》交付汉乐府“协律都尉”李延年,在此基础上编创出著名的《新声二十八解》,亦称《汉横吹曲二十八解》。

宋代郭茂倩《乐府诗集》阐释与中亚传统音乐有关联的“横吹”亦为“鼓吹”,即云:“有箫、笛者为鼓吹,用之朝会、道路,亦以给赐。”又云:“有鼓、角者为横吹,用之军中马上所奏者是也。”《晋书·乐志》称其为

“胡角”或为“胡乐”,即云:“胡角者,本以应胡笳之声,后渐用之横吹,有双角,即胡乐也。”其鼓吹乐至隋唐时期更为盛行,以致宫廷特设“鼓吹署”。

自西域鼓吹乐传入中原地区之后,据统计



胡角横吹图壁画

其演化为四种形态,即鼓角横吹、短箫铙歌、骑吹、黄门鼓吹。于南北朝时鼓角横吹已变为“大横吹”与“小横吹”二部。此乐种传至梁朝,内容仍多叙鲜卑族慕容氏战争之事,其曲有《企喻》等36曲。

据东汉蔡邕《礼乐志》描绘“短箫铙歌”曰:“汉乐四品,其四曰短箫铙歌,军乐也。黄帝岐伯所作,以建威扬德,风敌劝士也。”仍保持“马上之乐”风范。东汉应劭《汉鹵簿图》有“骑吹执笳”之语,指明鼓吹乐之“骑吹”仍用北狄古乐器“胡笳”。《乐府诗集》中引《建初录》所载:“《务成》、《黄爵》、《玄云》、《远期》皆骑吹曲,非鼓吹曲。”从而推论:“列于殿庭者名鼓吹,今之从行鼓吹为骑吹,二曲异也。”

另据《古今注》云:“汉乐有黄门鼓吹,天子所以宴乐群臣也。”以及《宋书·乐志》云:“汉世有黄门鼓吹。汉享宴食举乐十三曲。”从中得知“黄门鼓吹”主要用于天子享宴、食举、朝会、殿庭、行队、庆典等场面。魏晋时期著名文学家陆机在《鼓吹赋》中曾生动地描述过受北朝胡风影响的鼓吹乐:“原鼓吹之攸始,盖禀命于黄轩。播威灵于兹乐,亮圣器而成文。聘选气而愤壮,绕烦手乎曲折。舒飘遥以遐洞,卷徘徊其如结,及其悲唱流音。彷徨依违,含吹嚼弄,乍数乍稀。音踟躕于唇吻,若将舒而复回。鼓砰砰以轻投,箫嘈嘈而微吟。咏《悲翁》之流思,怨《高台》之难临。顾穹谷以含哀,仰归云而落音。节应气以舒卷,响随风而浮沉。马顿迹而增鸣,士颦蹙而沾襟。若乃巡郊泽,戏野炯,奏君马,咏南城,惨巫山之遐险,欢芳树之可荣。”

因为鼓吹乐来自塞外胡地,故音乐之高亢,节奏之多变,声音之洪亮,情绪之热烈,再配上委婉凄清、跌宕起伏的歌唱,这一切都给封建礼教束缚的中原乐坛带来强烈的冲击,朝臣庶民感到格外新鲜与动听,于是乎,不光是

宫廷官邸喜好胡乐,在民间村镇的婚丧大礼,迎神祭祖,喜庆宴会等场合都乐于沿用。

北狄乐皆马上之声,自汉以后以为鼓吹,亦军中乐,马上奏之,故隶鼓吹署。后魏乐府初有《北歌》,亦曰《真人歌》,都代时,命宫人朝夕歌之,周、隋始与西凉乐杂奏。至唐存者五十三章,而可解者六章而已。一曰《慕容可汗》,二曰《吐谷浑》、三曰《部落稽》、四曰《钜鹿公主》、五曰《白净王》、六曰《太子企喻》也。其余辞多可汗之称,盖燕、魏之际鲜卑歌也。

北魏、齐、周改朝换代之隋唐时期,朝野上下仍热衷于以西戎、北狄胡角横吹或鼓吹乐。如《隋书·音乐志》云:“诸州镇戍,各给鼓吹乐,多少各以大小等级为差。诸王为州,皆给赤鼓、赤角,皇子则增给吴鼓,长鸣角,上州刺史皆给青鼓、青角,中州以下及诸镇戍,皆给黑鼓、黑角。乐器皆有衣,并同鼓色。”此文还列“大驾鼓吹”、“大角”、“长鸣、中鸣、横吹”、“大鼓、小鼓”数种托景造势,可见当朝对鼓吹乐的重视程度。

隋唐鼓吹乐有其曲而不同。贞观中,将军侯贵昌,并州人,世传《北歌》,诏隶太乐,然译者不能通,岁久不可辨矣。金吾所掌有大角,即魏之《簸逻回》,工人谓之角手,以备鼓吹。此引文中除上述所列举的《北歌》、《真人歌》、《慕容可汗》、《吐谷浑》、《部落稽》、《钜鹿公主》、《白净王》、《太子企喻》之外,又提到后世所传北魏之《簸逻回》,亦为西域之“鼓吹乐”或“军中乐”,并指出这些“马上奏之”鼓吹乐,亦可“朝夕歌之”,且“辞多可汗之称”,基本来自“鲜卑歌”,故此“译者不能通,岁久不可辨”。又进一步证实西域、北方胡人乐舞戏剧对中原表演形式产生的深远影响。

北朝鼓吹乐向后发展,规模越来越大,规格亦越来越高,即逢“大礼,车驾宿斋所指,夜设警场,用一千二百七十五人,奏严用金钲、大

角、大鼓角。用大、小横吹，笙、箫、笛、篳篥，歌《六州》、《十二时》，每更二奏之。”《新唐书·仪卫志》中记载：“凡鼓吹五部：一鼓吹，二羽葆、三铙吹、四大横吹，五小横吹，总七十五曲。”“鼓吹部有扛鼓、大鼓、金钲小鼓、长鸣、中鸣。”“大横吹部有节鼓”，“小横吹部有角”，犹见鼓角横吹之雄风。

唐代段安节《乐府杂录·鼓吹部》则增列：“即有鹵薄、钲、鼓及角，乐用弦、鼗、笙、箫，又即用哀篳，以羊角为管，芒为头也。警鼓二人执朱幡引乐，衣文戴冠，已上乐人皆骑马，乐即谓之骑吹，俗乐亦有骑吹也。”另引《新唐



张骞出使西域壁画

书·礼乐志》鼓吹乐文献可与《旧唐书·音乐志》作补充与比较。另据《册府元龟》记载：“唐有扛鼓、金钲、大鼓、长鸣、歌箫、笙、笛，合为鼓为吹十二案，大享会则设于悬外，此乃是设二舞及鼓吹十二案之由也。”《文献通考》则云：“本朝鼓吹，止有四曲《十二时》、《导引》、《降仙台》、《并六州》为四，每大礼宿斋或行幸，遇夜每更三奏，名为警场。真宗至自幸亳，亲飨太庙，登歌始作，闻奏严。”

据古书典籍记载，张骞出使西域归来，还带来神秘莫测的《摩诃兜勒》，细究其义，《智度论三》曰：“摩诃，秦言大。”《后汉书》卷三十八曰：“远国蒙奇、兜勒皆来归服，遣使贡献。”可见“兜勒”为中亚、西亚某国名。“摩诃兜勒”当为“大兜勒”，也称之为“大吐火罗”。《唐书·西域传》曰：“大夏即吐火罗”。从此可知，此套音乐套曲当来自西域中亚两河流域吐火罗，即大月氏地区。

日本学者桑原鹭藏在《张骞西征考》中考证：“摩诃兜勒是一种以地名为乐名的‘大吐火罗乐’或‘大夏乐’”。他还指出此“兜勒”同“兜离”与东汉班固《东都赋》中的“兜离”，以及张骞输入之“兜勒”均为同一梵文之音译。“摩诃兜勒”按音译为“大曲”之意。看来，它不仅与汉代乐府、唐宋大曲有关联，而且与我国南方佛教戏曲，以及新疆古代少数民族地方乐舞戏亦有密切关系。

据王耀华先生考证：“《摩诃兜勒》作为一种乐曲（或歌曲），与佛教有关。”他发现，在沿海地区南曲中有由“摩诃兜勒”衍变而成的“兜勒声”，其“唱词的后一部分‘结咒偈词’中却反复唱着‘摩诃萨’”。另外他还指出南曲《南海观音赞》中融有“蕃俗之曲”的“兜离之音”^③。这与闽东、粤东地区流传的潮剧、梨园戏、傀儡戏《南海赞》非常相似，关系尤为紧密的为梨园戏《蔡伯喈》“弥陀寺”一折之佛曲。有学者考证，在新疆古代民族乐坛之中，维吾尔族古典音乐歌舞大曲“木卡姆”的原型音乐亦有“摩诃兜勒”的身影，至今在哈密木卡姆中仍有一套《大兜勒》古典乐曲，此西域音乐遗风尤存于维吾尔族“麦西热普”和新疆少数民族地方戏曲之中。

另外则是在南朝梁代，于江南一带盛演的被称之为《上云乐》的西域胡戏《老胡文康》或《老胡文康辞》。据《乐府诗集》《上云乐》题解：“《上云乐》七曲，梁武帝制，以代《西曲》。”还说：“《上云乐》又有《老胡文康辞》，周舍作。或云范云。”《隋书·乐志》记载其性质与内容：“梁

三朝第四十四,设寺子导,安息、孔雀、凤凰、文鹿、胡舞登,连上云乐歌舞伎。”梁周舍撰《上云乐》李白《上云乐》诗辞对其描绘最为具体与生动:

梁代周舍撰《上云乐》云:“西方老胡,厥名文康。遨游六合,傲诞三皇。西观濛汜,东戏扶桑。南泛大蒙之海,北至无通之乡。昔与若士为友,共弄彭祖扶床。往年暂到昆仑,复值瑶池举觞。周帝迎以上席,王母赠以玉浆。故乃寿如南山,志若金刚。青眼瞋瞋,白发长长。蛾眉临髭,高鼻垂口。非直能俳,又善饮酒。箫管鸣前,门徒从后。济济翼翼,各有分部。凤凰是老胡家鸡,师子是老胡家狗。陛下拨乱反正,再朗三光。泽与雨施,化与风翔。覩云候吕,志游大梁。重驷修路,始届帝乡。伏拜金阙,仰瞻玉堂。从者小子,罗列成行。悉知廉节,皆识义方。歌管悒悒,铿鼓锵锵。响震钧天,声若鹓皇。前却中规矩,进退得宫商。举技无不佳,胡舞最所长。老胡寄篋中,复有奇乐章。赍持数万里,原以奉圣皇。乃欲次第说,老耄多所忘。但愿明陛下,寿千万岁,欢乐未渠央。”^④李白《上云乐》云:金天之西,白日所没。康老胡雏,生彼月窟。巉岩容仪,戍削风骨。碧玉灵灵双目瞳,黄金拳拳两鬓红。华盖垂下睫,嵩岳临上唇。不睹谄谀貌,岂知造化神。大道是文康之严父,元气乃文康之老亲,抚顶弄盘古,推车转天轮。云见日月初生时,铸冶火精与水银。阳乌未出谷,顾兔半藏身。女娲戏黄土,团作愚下人。散在六合间,濛濛若沙尘。生死了不尽,谁明此胡是仙真。西海栽若木,东溟植扶桑。别来几多时,枝叶万里长。中国有七圣,半路颓洪荒。陛下应运起,龙飞入咸阳。赤眉立盆子,白水兴汉光。叱咤四海动,洪涛为簸扬。举足蹋紫微,天关自开张。老胡感至德,东来进仙倡。五色师子、九苞凤凰,是老胡鸡犬鸣舞

飞帝乡。淋漓飒沓,进退成行,能胡歌,献汉酒,跪双膝,并两肘,散花指天举素手。拜龙颜,献圣寿,北斗戾,南山摧,天子九九八十一万岁,长倾万岁杯。”^⑤

据黎国韬著《古剧考原》一书考证,认为《老胡文康》是一种舶来的“假面傀儡戏”:“中古时期,不但《文康礼曲》为丧家乐、假面傀儡戏,另一种以‘文康’为名的乐舞其实也是傀儡戏。”“这种乐舞由‘西方老胡文康’领衔表演,故称《老胡文康》……从康老、仙倡等的表演来看,非常近于傀儡戏。”“老胡乃一尊木偶或者是带有假面进行表演的真人。”“老胡既能饮酒、献酒,又能奏乐、歌舞,进退成行。”此据《乐府杂录·傀儡子》记载所证实:“后乐家翻为戏,其引歌舞有郭郎者,发正秃,善优笑,闾里呼郭郎,凡戏场必在俳儿之首也。”^⑥

在此神话歌舞戏基础上所形成的“假面傀儡戏”,实际上在先秦贾谊《贾子新书》卷四“匈奴”亦有雏形:“若使者至也,上必使人有所召客焉,令得召其知识。胡人之欲观者勿禁。令妇人傅白墨黑,绣衣而侍其堂者二三十人,或薄或揜,为其胡戏以相饭。”不过其形式与内容还处于原始戏剧状态,随着丝绸之路上胡汉文化的日益频繁交流,至魏晋南北朝与唐宋时期此种西域胡戏日渐成熟。

据宋代陈旸《乐书》对唐宋经常上演的与西域文化与有关的戏剧乐舞节目所做统计,共约42个;其中有许多节目与“胡戏”有着密切关联:“剑器、燕戏、地川戏、龟忭戏、扛鼎戏、卷衣戏、白雪戏、山车戏、巨象戏、吞刀戏、吐火戏、杀马戏、剥驴戏、种瓜戏、拔井戏、莓苔戏、角抵戏、蚩尤戏、鱼龙戏、曼延戏、排闷戏、角力戏、嗔面戏、代面戏、冲狭戏、透剑门戏、蹴鞠戏、蹴球戏、踏球戏、维戏、剧戏、五凤戏。”^⑦

二、周穆王、西王母与《偃师傀儡戏》

西晋初年,汲郡(治所在今河南汲县)人不



准盗发了一座战国时魏王的陵墓,得竹简、古书数十车,其中就包括《穆天子传》。周穆王即位13年后(约公元前989年),率领七萃之士,从位于今陕西潼关以东的桃林塞中,精选出赤骥、盗骊、白义、逾轮、山子、渠黄、骅骝、绿耳等八骏,由著名御手造父驾驶,伯夭做向导,从宗周(镐京)出发,越过漳水,经由河宗、燕然之山、乐都、积石山、昆仑之丘、群玉山等地,西至西王母之邦,和西王母宴饮酬酢的故事。至“昆仑丘”会见“西王母”。并向西王母赠以贵重的白圭玄璧和华美的丝织品,在瑶池之上与其饮宴,席间两人互相酬答。

《释文》引《河图玉版》:“西王母居昆山。”又引《纪年》:“穆王十七年西征,见西王母,宾于昭宫。”张湛注:“西王母,人类也。虎齿蓬发,戴胜善啸也。出《山海经》。”临别时,含情脉脉的西王母作歌赠之曰:“白云在天,山陵自出。道里悠远,山川间之。将子毋死,尚能复来。”即云天地作证,今天我来看你,你还会再来看我吗?白云千载空悠悠,世间唯有一个“情”字天长地久。

面对西王母的一片深情,周穆王摆出了帝王之尊,拿国家和人民当借口:“予归东土,和治诸夏。万民平均,吾顾见汝。比及三年,将复而野”。即云我的使命是治理国土上的百姓,使万民平均,只有到了那时,我才能回来看你,时间大概是三年吧!

西王母听了周穆王的回答,女人的柔情转眼变成了女王的尊严:“徂彼西土,爰居其野。虎豹为群,乌鵲与处。嘉命不迁,我惟帝女。彼何世民,又将去子。吹笙鼓簧,中心翱翔。世民之子,惟天之望。”即云我所居住的西土,虽然虎豹成群,但我是天帝的女儿,要守住他赐予的土地,不能随便离开。你为了你的人民要离开了,这是你的使命,你好自为之吧!

《穆天子传》记载:周穆王曾“西巡狩,西见

王母,乐而忘归……天子觴西王母于瑶池之上,西王母为天子谣”。当周穆王抵达西域赤乌时,此地人民“献酒千斛于天子,食马九百,羊牛三千”。并且“乃奏广乐。赤乌之人其好,献二女于天子”。

据中原汲郡战国魏襄王(公元前318—前296年)墓出土的《穆天子传》记载,周朝帝王来到西域后,接触到这里许多方珍宝物,还有丰富多彩的民族音乐、舞蹈与原始戏剧文化形式:“天子五日休于□山之下,乃奏广乐……天子三日休于玄池之上。乃奏广乐,三日而终,是曰乐池。……天子大飧正公诸侯王,勒七萃之士于羽琤之上,乃奏广乐。□六师之人翔阪于旷原,得获无强,鸟兽绝群。六师之人大畋九日,乃驻于羽之□。

天子大飧正公诸侯王,勒七萃之士于羽琤之上,乃奏广乐。天子祭白鹿于涿国……大奏广乐,是曰乐人。乐□人陈琴、瑟、□、竽、簫、荻箎而哭。天子入于曹奴。曹奴之人戏觴天子于洋水之上,乃献食马九百,牛羊七千,糗米百车。天子使逢固受之。天子乃赐曹奴之人戏,□黄金之鹿,白银之麋,贝带四十,朱四百裹。戏乃膜拜而受。

天子南葬盛姬於乐池之南。天子乃命盛姬□之丧视皇后之葬法,亦不邦后於诸侯。河济之间共事,韦谷黄城三邦之事輶丧,七萃之士抗者即车。曾祝先丧,大匠御棺。日月之旗,七星之文,鼓钟以葬,龙旗以□,鸟以建鼓,兽以建钟,龙以建旗。曰丧之先后及哭踊者之间毕有钟旗□百物丧器,并利典之,列于丧行,靡有不备。击鼓以行丧,举旗以劝之;击钟以止哭,弥旗以节之。”

在周穆王会见西王母之后,又登上弇山,在弇山刻石以记其事,题弇山为“西王母之山”。神奇的是周穆王西巡会见西王母后在西域昆仑山区经历的神奇的“偃师刻木演戏”之事。

此事出自《列子·汤问》卷五记述,在周代时期西域地区流行着一种原始傀儡歌舞戏,名曰“偃师戏”。文曰:“周穆王西巡狩,越昆仑,不至弇山反还,未及中国,遂有献工人名偃师,穆王荐之。”他惊叹不已在西域竟然能观赏到如此绝妙的原始戏剧,“巧夫(金页)则歌合律,捧其手,则舞应节。千变万化,惟意所适。”穆王与盛姬观之后为之大惊,令偃师拆其身,原来栩栩如生的演员实为木料、皮革所装置,并以各种色彩绘制的傀儡,故此始悦而叹曰:“人之巧,乃可与造化者同功乎?”

无独有偶,佛经《生经》卷三《佛说国王五人经》亦有“机关为木人”,“歌舞现伎乐”之“傀儡戏”表演描述,这说明于史前社会,中国西域地区就与印度佛国有着密切的文化艺术交往。郭沫若先生在《中国史稿》一书中考证:周穆王“去时走天山南路,归时走天山北路,和后来通西域的路线大体上是一致的……途经各地时,都和当地方国部落的首领互赠礼物,进行经济和文化交流,密切了相互间的关系。”

对此原始戏剧文化事件的发生,著名戏曲史学家董每戡认为“《列子》一书,原是魏晋间人托古的伪作,似乎受了佛教梵典的影响,尤其关于此事的记载更显然是抄袭自梵典的,因此我们在梵典里可以找到类似的记述”。^⑧

笔者在翻阅佛教经典时果然发现了一段雷同于《列子》之“偃师制傀儡”的故事蓝本,如《生经》“木人”云:“一工巧者应时国王,喜诸技术,即以木材作机械木人,形貌端正,生人无异,能歌工舞,举动如人,且能言辞,工巧者假以为其子。国王使作伎歌舞跪拜进止,胜于生人,更能眨眼色视夫人。王遥见之,心怀忿怒,促敕传者,斩其头来。工巧者知,啼泣,长跪请命……王不听,工巧者复白王言:‘若不活者,愿白手杀。’王以为可,工巧者则拔一肩橛,机

关解落,碎散在地,王为惊愕:‘吾如何嗔一本材?’乃以此技巧天下无双,作此机关,三百六十节,胜于生人,即赐金亿万两。”在此基础上,《列子》仅将“工巧者”改为偃师,而将“国王”改为周穆王而已,至于他们与夫人共同观赏“机械木人”表演的傀儡戏则别无二致。



傀儡戏角色扮相

相类似的文字记载还有《大藏经》中《杂譬喻经》之“木师与画师”故事,即“北天竺有一木师,大巧,作一木女,端正无双,衣带严饰,与世女无异。”又见《根本说一切有部毗奈耶药事》卷一六:“主人作一转关木女,彩色庄严,令其供给看待,对前而住。客便唤曰:‘来于此眼卧。’其木女默然而止。斯人念曰:‘主人发遣此女,看待于我。’即以手挽,其索即断,身手俱散,极生羞耻,便作是念:‘今者被其私里辱我,我应对众而为耻辱。’斯人即于当门墙上,画自己身,犹如自绞。人门扇后,隐身而住,主人怪晚日高不起,即往看之。开门乃见自绞而死,便作是念:‘彼人何故自勒咽喉?’复见木人聚在地上,缘我胜彼,犹斯致死。”

“傀儡”系指傀儡戏中供表演的木偶人,而傀儡戏在古代人类社会中流传着三种艺术形式,即1.“傀儡子”。2.“宋代的舞队,表演者

戴面具”。3.“肉傀儡”。^⑨

据唐代杜佑《通典》卷一四六云：“歌舞戏有《大面》、《拨头》、《踏摇娘》和窟垒子等戏……‘窟垒子’亦曰‘魁垒子’，作偶人以戏，善歌舞，本丧乐也。汉末始用之嘉会。”据传，三国时期马钧曾制作过木偶，亦能表演各种技艺。唐代封演《封氏见闻记》载，唐大历年间，有人擅长傀儡戏，“刻木为尉迟鄂公突厥斗将之象，机关动作，不异于生。”

实则中国古代傀儡戏为“本丧乐也”，是用木偶来丧祭。唐代段安节《乐府杂录》“傀儡子”条云：“起于汉祖，在平城，为冒顿所围。其城一面即冒顿妻阼氏，兵强于三面。垒中绝食。陈平访知阼氏妒忌，即造木偶人，运机关，舞于阵间。阼氏望见，谓是生人，虑下其城，冒顿必纳妓女，遂退军。史家但云陈平以秘计免，盖鄙其策下尔。后乐家翻为戏。其引歌舞有郭郎者，发正秃，善优笑，闾里呼为‘郭郎’，凡戏场必在俳儿之首也。”由此可知，傀儡戏由送葬的“丧家之乐”而发展至木偶与俳优共同表演的百戏节目。

“傀儡”在丧乐之中原作为木俑，为陪衬主人殉葬的倡优侏儒之作戏者。据《古明器图录》载，唐代木俑种类繁多，有长袖善舞、吹奏乐器的女俑；有深目高鼻，武士装束的男俑。舞俑中有大垂手、小垂手、胡旋、菩萨蛮，以及软舞、健舞等各种姿态。乐俑中则有持乐器演奏与唐乐部之坐部伎、立部伎等乐人形象，另外还有一些敷彩饰面，插科打诨的戏俑造像。他们均代表着在冥宫墓穴服侍主人的世俗乐舞戏伎。有关“俑”或“踊”，据《说文》“人部”云：“俑，痛也。”足部云：“踊，跳也。”《广韵》引“埤苍”云：“俑，木人设机关而能跳踊，故名之。”墓葬之“俑”，即“跳踊”，以孟子所识“为其象人”。

关于“象人”，可从《汉书·公孙贺列传》获知：“且上甘泉当驰道埋偶人。”注曰：“刻木为

人，象人之形，谓之偶人。”“象人”用“挽歌”，可从《后汉书·五行志》得以印证：“时京师宾婚嘉会，皆作‘魁儡’，酒酣之后，续以‘挽歌’。‘魁儡’丧家之乐，‘挽歌’执紼相偶和之者。”^⑩

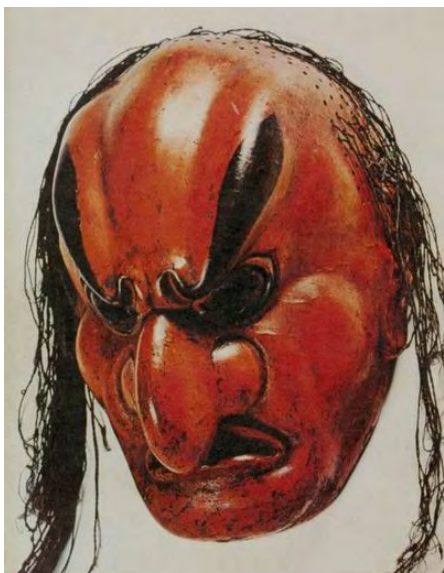
据南宋时期孟元老《东京梦华录》卷七所记载，宋代傀儡戏大盛于朝野，当时流行于勾栏瓦肆的傀儡艺术节目，如“傀儡棚，正对水中。乐船参军色进致语，乐作，彩棚中门开，出小木偶人，小船子上有一白衣人垂钓。后有小童举棹划船，辽绕数回，作语，乐作，钓出活小鱼一枚。又作乐，小船人棚。继有木偶筑球舞旋之类，亦各念致语，唱和，乐作而已，谓之‘水傀儡’。”

其他艺术形式如“杖头傀儡”、“悬丝傀儡”分别是宋代对木雕木偶与“提线木偶”的称谓。“药发傀儡”与焰火有关，属宋代傀儡戏的一种。另外还有“盘铃傀儡”，据孙楷第《傀儡戏考原》云：“乃缘当时扮傀儡所用乐器有盘铃得名。”

关于上述各种傀儡戏的表演情景，据南宋时期灌圃耐得翁《都城纪胜》“瓦舍众伎”载：“弄悬丝傀儡（起于陈平六奇解围），杖头傀儡，水傀儡，肉傀儡（以小儿后生辈为之），凡傀儡敷演烟粉灵怪故事，铁骑公案之类。其话本或如杂剧，或如崖词，大抵多虚少实，如巨灵神、朱姬大仙之类是也。”若依南宋·吴自牧《梦粱录》卷一“元宵篇”载，古时节庆期间的傀儡戏已发展至舞队与戏队之规模，参与演出多达24家，此卷云：“十五夜，帅臣出街弹压，遇舞队照例特犒……姑以舞队言之，如清音、遏云、掉刀、鲍老、胡女、刘袞、乔三教、乔迎酒、乔亲事、焦锤架儿、仕女、杵歌、诸国朝、竹马儿、村田乐、神鬼、十斋郎，各社不下数十；更有乔宅眷、旱龙船、踢灯、鲍老、鼈象社、官巷口、苏家巷二十四家傀儡。”

李商隐有写周穆王与西王母的风流韵事

的诗云：“瑶池阿母绮窗开，黄竹歌声动地哀。八骏日行三万里，穆王何事不重来？”这首名为《瑶池》的七绝，是一首以神话传说为背景写成的诗。李商隐这首《瑶池》所讲的故事中，王母娘娘还没有成为玉皇大帝的老婆，但她也早已不是人形豹尾的怪物。她住在昆仑山上的瑶池仙境，李商隐的诗就是以她所住的地方“瑶池”为题。然而，令人遗憾的是三年期间，尽管西王母绮窗哀歌，日夜盼望周穆王再西行相会。但是这位中原帝王不知何种原因，竟然爽约“不重来”。只留下东王公与西王母的美丽神话传说，石刻壁画描摹，以及歌舞音乐与相关戏曲演绎。



歌舞戏《钵头》面具

三、《钵头》《兰陵王》与《苏幕遮》

从亚洲欧洲非洲地理历史地图上审视，丝绸之路中段居于三大洲的交汇处，所谓东西方文化交汇的“十字路口”，不论是南来北往的世界四大古代文明，即古印度、古埃及、古中国、古希腊文明，还是东去西来的世界三大宗教，即产生于天竺的佛教，发生于西亚地区的基督教、伊斯兰教文化，均传播于此地。有学者形象地形容东亚、南亚与中亚文明交融的此领域，是一个天然的“文化自流井”或隆起的“古文明高地”。

自南北朝与隋唐时期，中原地区流行过许多集乐舞诗戏为一体，并融入一些人物与故事情节的歌舞戏，例如《钵头》、《大面》或《兰陵王》、《苏幕遮》、《踏摇娘》或《苏中郎》等，关于它们的真实历史与来源，以及艺术形式与流变等问题一直是中国古典戏曲起源争论的热点。

《旧唐书·音乐志》云：“歌舞戏有《大面》、

《拔头》、《踏摇娘》。”实际上这些歌舞戏于北朝时期即有之。王国维在其名著《宋元戏曲考》中已明确指出：“戏曲者，谓以歌舞演故事也。”“自汉以后，则间演故事；而合歌舞以演一事者，实始于北齐。顾其事至简，与其谓之戏，不若谓之舞之为当也。然后世戏剧之源，实自此始。”歌舞戏《钵头》为“北齐时已有此戏，而《兰陵王》、《踏摇娘》等戏，皆模仿而为之者欤”。^⑩ 故此我们对北齐乃至北朝时期的历史现状与戏剧文化发展考察甚有必要。

《钵头》，歌舞戏《钵头》出自西域则为历史文献所充分证实。关于此戏出处，中外专家学者意见较为统一，不尽相同之处在于对其称谓，或曰《钵头》、《拔头》、《拔头》、《拔豆》、《袞头》等而引出此戏诸多历史地源之考证。

《旧唐书·音乐志》载：“《拔头》出西域，胡人为猛兽所噬，其子求兽杀之，为此舞以像之也。”王国维认为《拔头》即《乐府杂录》之《钵头》，“此语之为外国语之译音，固不待言；且于国名、地名、人名三者中，必居其一焉。”他据《北史·西域传》考证，《拔头》可能是其中所载的三万一千里之外的“拔豆”，并认为“此戏出于拔豆国，或由龟兹等国而入中国”。^⑪

此条文献资料确认描述胡人为父报仇而斩杀猛兽之歌舞戏《钵头》出自古代西域。据王国维所考此戏表达人物角色情感丰富，当胡人之子得知其父噩耗后，披头散发，身穿素衣丧服，一边啼哭，一边咏唱，以尽情抒发悲痛之情，从而将“杀兽报仇”之戏剧性推向高潮。

宋代曾慥《类说》一六卷引段安节文后特注明此为“八迭戏”，其戏者穿“丧衣”。明代薛

朝选《天香楼外史志异》卷六云：“西域有胡人，为猛兽所噬，其子求兽杀之。乃为此舞以象兽而觅焉。”亦述觅兽作戏之过程，可谓《钵头》之原始戏剧表演方式。

关于《钵头》戏出自“拔豆国”，文学史学家刘大白亦持此观点，他认为“《魏书·西域传》有拔豆国，而隋唐二书不载此国。大约《拔头》、《钵头》和《拔豆》出于译音的略有不同。而《唐书》所谓‘出西域’就是指此戏从拔豆国传来，那么《拔头》传入中国，或许还在拓跋魏时，而更早于《代面》。《代面》的产生，或许就受《拔头》的影响”。^⑩该文中拓跋魏系指北魏，于公元386年建国，早于北齐160余年，故叙之《拔头》影响《代面》，即歌舞戏《兰陵王》符合历史逻辑。

公元439年，北魏太武帝拓跋焘平定河西，曾由凉州吕光携入龟兹等西域乐舞，并将《西凉乐》一起输入都城平城（即今山西大同），遂又将其携入新都城洛阳，先后不仅开凿了“云冈石窟”、“龙门石窟”，还将西域与中原乐舞融会贯通合成“戎华兼采”之“洛阳旧乐”，逢此胡风正盛时，西域《钵头》戏顺势被介绍入中原。

《兰陵王》，亦称《代面》或《大面》。唐代崔令钦著《教坊记》云：“《大面》出北齐。兰陵王长恭，性胆勇而貌若妇人，自嫌不足以威敌，乃刻木为假面，临阵著之。因为此戏。亦入歌曲。”另《北齐书·兰陵王传》记载：“武士共歌谣之，为《兰陵王入阵曲》。”

《旧唐书·音乐志》与《乐府杂录》亦有同类

记载。不尽相同的则称《大面》为“代面”，称兰陵王高长恭为“神武弟”，“才武而貌美”，“每入阵即著面具，后乃百战百胜”。其中还提到“尝击周师金墉城下，勇冠三军，齐人壮之”。此战役据考为北齐军与北周军芒山之战，高长恭在激战中戴面具率500名骑兵前去增援厮杀而获大胜。为纪念此壮举，后人特编“此舞以效其指挥击刺之容，谓之《兰陵王入阵曲》”。搬至舞台后，“戏者，衣紫腰金执鞭也。”另据《隋唐嘉话》载，“乃为舞以效其指麾击刺之容”，可知舞者在戏中持武器冲杀击刺，以显示戴假面的兰陵王之勇猛姿态。

南北朝与隋唐时期均流行过《大面》。据《全唐文》郑万钧《代国长公主碑》中亦有武则天观“弄《兰陵王》”之事。其子在表演前致语：

“卫王入场，咒愿神圣，神皇万岁，孙子成行。”叶廷珪撰《海录碎事·音乐部》载：宋代“宫廷仍盛演此歌舞戏……北齐兰陵王体身白皙，而美风姿，乃著假面以对敌，数立奇功，齐人作舞以效之，号《代面舞》”。由此可见，《兰陵王入阵曲》与《秦王破阵乐》同为历代帝王崇奉的弘扬文治武功之戏。

著名学者任半塘对此旁征博引，曾为《兰陵王》勾勒出一幅生动感人的戏剧表演实景：“此剧演高长恭为武将，衣紫袍，围金带，蒙大面具，作威

猛之容，惟尚不妨歌唱。手执鞭，率从卒，在金墉城下，呜咽叱咤，指挥击刺，勇战周师。而与从卒就《兰陵王》曲，递相倡和，歌成入阵曲。其声情与面容，舞态相配合，奋昂雄壮。”^⑪

依照任半塘所述《兰陵王》表演之“演员除



歌舞戏《兰陵王》舞姿

主及从卒外,尚有周师若干人登场”,并寻觅出“乐有笛、拍板、答腊鼓、两杖鼓”之伴奏场面。又据丁易之论断:“北系乐府在北齐时,有合歌舞以演一事的歌曲,实为后世戏剧之起源。”^⑤从各种资料推断《兰陵王》为古代歌舞剧形式确信无疑。

《苏幕遮》亦名“苏慕遮”、“苏莫遮”、“飒摩遮”、“苏莫者”等,系波斯传入我国的饰假面表演的乐舞杂戏。唐代张说《苏摩遮》诗云:“摩遮本出海西胡,琉璃宝眼紫髯须。闻道皇恩遍宇宙,来将歌舞助欢娱。”《文献通考》云,此戏即“乞寒本西国外蕃康国之乐”,“海西胡”亦可视为波斯胡人,他们所表演的《苏摩遮》亦称“泼胡乞寒戏”,可从西域龟兹与唐宋文献观其情势。

古代西域所流行的《苏幕遮》,亦称《泼胡乞寒戏》,唐释慧琳《一切经音义》云:“苏莫遮,西戎胡语也。”表演此戏“或作兽面,或像鬼神,假作种种面目形状,或以泥水沾洒行人,或作置索,搭勾捉人为戏”“并服狗头猴面,男女无昼夜歌舞。”土俗相传云:“常以此法禳魔驱赶罗刹恶鬼啖人民之灾也”。依此古代文献所载,亦从出土文物中可证实此形式实为典型的西域驱魔假面傩戏。

20世纪初,日本大谷探险队在新疆库车昭怙厘寺遗址发掘到一具彩绘乐舞舍利盒,后据日本学者熊谷宣夫测定,此为公元七世纪盛放龟兹佛教高僧的舍利容器,在舍利盒周围有21人组成的傩祭乐舞图,其中有六位手牵手的表演者与两位持棍舞者。他们由持舞旄的一对男女祭司为先导,均身着彩衣甲胄,头戴各种魃头假面,踏歌行舞,祭神拜佛,其生动形象栩栩如生、呼之欲出。

通过此舍利盒中清晰可辨的有披肩方巾的英俊武士,盔冠长须的威武将军,头戴竖耳兔首、勾鼻鹰头、毛茸猴面、兜形尖帽等各种面

具的傩戏乐舞表演者。长长的祭祀巡行队列中的龟兹艺人均拖着动物尾饰,或持具,或徒手,左顾右盼,载歌载舞。为其傩祭伴奏的乐队有八人,其中有舞槌击鼓者,弹竖箜篌者,吹排箫者,击鼗鼓与鸡娄鼓者,另外还有吹铜角者,加之五位扛鼓击节的胡族孩童,组成一支颇具气势的祭神拜佛的演艺队伍。德国著名女学者冯佳班确认此具舍利盒上所绘为饰假面戏的西域杂戏:“(舍利盒)画着一个庆祝游行的队伍,戴着动物假面具和穿着奇异服装的杂技演员由弹奏箜篌和击鼓的乐师们伴随。”^⑥他们在男女祭司的导引下,身着彩衣甲胄,头戴魃首假面,扮演神鬼动物,祭神祭天,踏歌行舞,据文图对应可视为波斯胡人传入的《苏莫遮》乐舞杂戏。苏北海先生在《丝绸之路与龟兹历史文化》记载:“1903年日本大谷光瑞探险队在库车东北23公里昭怙厘佛寺遗址出土了一具圆柱体舍利盒(盛骨灰的容器),高31厘米,直径37.7厘米。制作十分精巧。盒盖上四个用联珠纹组成的圆状图形中绘有四个“有翼童子”,分别演奏箜篌、琵琶、竖箜篌和一个弹拨乐器,而在盒身周围则绘有一队形象十分生动的乐舞图,由21人组成。……可以看出这幅乐舞是属于上述苏莫遮戏的一部分。”^⑦

《旧唐书·中宗纪》载,传入中原的《苏莫遮》表演气势更为恢宏:“骏马胡服,名曰苏莫遮。旗鼓相当,军阵势也。腾逐喧噪,战争象也。”学者向达注此:“令诸有情,见郎戏弄。”宋僧延一《广清凉传》记载五台山大云寺庆典时:“音乐一部,工伎百人,箫、笛、箜篌、琵琶、箏、瑟,吹螺振鼓,百戏喧闹。”所奏乐为“摩利天仙曲”,学者岑仲勉认为此乐为“波斯人侑神之曲也”。“大云寺”即摩尼寺,中原五台山搬演《苏莫遮》方显波斯乐舞杂戏之生命力强矣。

从德国探险队考古学家格伦威德尔窃取并发表在《中国新疆古代佛教遗址》一书的附

图,我们可从中见到有一具出自库车古佛教遗址的木制面具。另外从《伯希和考古丛刊》第三卷《库车遗址:都勒都尔——阿护尔和苏巴什》中亦获悉,法国伯希和考古队于1906年在新疆库车地区也发掘到一具与傩戏有关的木制舍利盒。此文物沿外壁绘制了四位头戴兽形面具的胡人俳优,他们中间有两位乐人分别弹奏琵琶与阮咸,两位舞人或仰首,或俯身恣情歌舞,其兽形面具分明为狗头与猴头布制魃头。据西域乐舞人的装束打扮、戴饰面具与所持乐器,可视之与日本大谷光瑞探险队窃走的舍利盒为同样文物,其表现主题内容,亦为“禳魔驱赶罗刹恶鬼啖人民之灾”之西域傩戏“苏莫遮”。

西域傩戏“苏莫遮”还曾沿着“丝绸之路”东传至敦煌与河西,以及中原地区,对此我们可从敦煌遗书杂曲《苏莫遮》“聪明儿”二首与大曲《苏莫遮》“五台曲子”六首中获悉。“苏莫遮”输入敦煌的时间与表演形式可从民俗学学者谭蝉雪女士的研究成果中得知:“S. 1053 戊辰年(公元908年)‘粟三斗,二月八日郎君踏悉磨遮用。’‘P·4640 庚申年’(公元900年),‘二月七日支与悉磨遮粗纸三十张’。”她认为“悉磨遮就是苏莫遮”,经认真考据,“西域的苏莫遮从北魏时便已传入敦煌”。并推测此表演形式即为唐宋时期浑脱队饰假面之“踏舞”。^⑧

四、三部梵语戏剧与马鸣的《佛所行赞》

在十九世纪末、二十世纪初,中国西部地区的新疆、甘肃一带成为西方探险家发掘文物与古代文本的中心地区。在出土的各种西域文

本中,要数在天山南麓问世的三部梵文戏剧最为吸引人们的眼光。

关于《舍利弗传》等三部印度梵剧残本的问世情况,笔者最初从许地山于1927年发表的《梵剧体例及其在汉剧上的点点滴滴》一文中获悉,后来又在金克木于1964年出版的学术专著《梵语文学史》中得以进一步证实。

许地山在此文第四节“梵剧与中国剧的体例”中介绍:“梵剧之有体例,旧说起于笈多朝(公元319年,当中国晋元帝太兴二年),但前年吕德教授在从新疆吐鲁番发现的梵本中找出了三本戏文是贵霜迦腻色伽王的诗歌供奉马鸣菩萨造的。”他还写道:“吕德所发现马鸣三剧中,主要的是《舍利补特罗·婆罗加拏》,全名作《娑罗德婆提·补特罗·婆罗加拏》(Sarad-



乐舞杂戏《苏莫遮》舞姿

vatiputra—prakarana 此云秋子创作剧)共分九出。”^⑨

金克木在《梵语文学史》第五章“古典作家文学的早期作品”中记载:“在我国新疆发现而由德国人在1911年刊行的一些戏剧残卷。”他亦载:“20世纪初在我国新疆发现的三部印度古戏剧残卷(1911年校刊),其中一部《舍利弗传》的卷尾说明本剧作者是金眼之子马鸣。这是个九幕剧,描写佛陀的两个大弟子,舍利弗和目犍连,怎样改信佛教出家的故事……在这一批古写本残卷中,还有两个不完全的剧本,没有署名。”^⑩

从上述文字中我们可以得到如下信息:两位先生从德国人吕德教授于1911年所校刊的从新疆吐鲁番发现的“三部印度古戏剧残卷”中考证:这批古写本残卷是印度梵剧,其中有

一部九幕剧《舍利弗传》“是贵霜迦腻色伽王的诗歌供奉马鸣菩萨造的。”吕德教授所校刊的这三部印度梵剧残本由什么人在何时何处发现,上述文章与著作中均没有说明。笔者经多年查询与探索研究方知其中三昧。

在《中外著名敦煌学家评传》“阿尔伯特·格伦威德尔”专章中我们得知:德国著名的画家、佛教美术史家、中亚考察家阿尔伯特·格伦威德尔在20世纪初“发起组织并领导了第一、三次王家普鲁士吐鲁番考察队,是当今西域文物德国收藏品的主要发现之一。”^⑧在西方列强抢掠西域文物的角逐之中,他继英籍匈牙利人马尔克·奥莱尔·斯坦因、瑞典人斯文·赫定、法国人保罗·伯希和、杜特列·德·兰斯之后,于1902年8月至1903年7月第一次抵达我国吐鲁番地区哈拉和卓、高昌故城、胜金口、木头沟等地考察发掘,虽然在“那里盗掘出梵、回鹘、蒙古、古突厥、汉、藏等语文的写本无数”。格伦威德尔于1906年1月至1907年6月率领王家普鲁士吐鲁番考察队又先后抵我国新疆库车、库尔勒、焉耆、吐鲁番、哈密一带,“发现大量的壁画、雕塑、绢布画、写本等”,亦无《舍利弗传》等印度古代剧残卷存目。对此,我们只有在德国人该考察队的第二次吐鲁番之行中查寻其踪迹。

柏林人种学博物馆印度部工作人员阿尔伯特·冯·勒柯克等于1904年11月至1905年8月在吐鲁番地区交河、高昌故城、胜金口、木头沟、吐峪沟佛教遗址等地考察发掘中所获西域文物写本甚多,据勒柯克著《吐鲁番旅游探险》一书中披露:“探险队运回柏林的写本,24种中有17种语言的文字都在柏林加以解释。”那其中有关印度梵剧的写本在何处重见天日的呢?他在此书中写有两处,一处在哈拉和卓古城东门:“在古城的其他废址中,我们找着了很多的残破的印度文件,它们都已撕裂,每页几乎都

有一个以上的印度的Nagari字,这被破坏的文件,无论如何,主要的是对于佛教的。”^⑨另一处是在胜金口位于谷口的“星宿”洞附近,据称有“一个倾废的塔”,从中“发现一些很奇怪的魔鬼头和很多不同印度字体的吐火罗和印度的写本”,经清点为“一百页精美的写本”。

经笔者认真查对,德国人在1911年之前也只有上述三次涉足我国吐鲁番地区,所发掘的与佛教戏剧有关的“印度文件”或“印度的写本”较为明确的记载亦为上述两处。至于勒柯克在胜金口还发现了突厥语(实为回鹘文)《弥勒会见记》“剧本的残篇”,待后文考述。

对三部出土于新疆吐鲁番地区的印度梵剧文本的研究,可参阅德国吕德斯教授于1911年校刊出三部梵语戏剧的残破贝叶写本《佛教戏剧残本》。三部戏剧残本其中一出剧即《舍利弗传》,全名《舍利补特罗婆罗加兰拏》,此剧卷尾注明作者是“金眼之子马鸣”,即公元前后的佛教大诗人和剧作家,贵霜朝迦腻色伽王的诗歌供奉者马鸣菩萨。

《舍利弗传》共分九出,内容是关于佛陀的两个弟子舍利弗与目犍连皈佛的事迹。其它两出剧残缺虽然过甚,仍能洞悉其主要内容仍为宣传佛教。使人颇感兴趣的是这三部梵剧抄本早已在古代印度失传,可是时隔千余年,竟然传奇式地于中国新疆吐鲁番地区出现,可惜的是于清朝末年被德国人考察团偷运到了国外。

《舍利弗传》中表现的目犍连即我国古典戏曲剧目经常出现的目连。关于目连佛剧曾在中国关于佛弟子舍利弗事迹,史书也有记载,如郑樵的《通志》所录的“梵竺四曲”,首先提到的就是《舍利弗》,另外还有在新疆吐鲁番发掘的三部梵剧《法寿乐》、《阿那环》和《摩多楼子》,虽然残缺过甚,但仍能辨别出剧中人物角色所出现的“旦”、“生”、“丑”、“歹角”,登场人物除“佛”外,还有“觉”(智慧)、“称”(名声)、



“定”(坚定)等,非常相近于中国古典戏曲中类型行当与概念角色的划分。公元十一世纪克西希那弥湿罗的戏剧《觉月初升》更与我国同时期盛行的元杂剧形式相似。本剧前有“引”,后有“结”,相当于元杂剧中的冲场定场诗和收场题目正名;全剧共分六章即六幕或六折。其中有五个过渡性的幕间插曲,与元杂剧每折之间所安插的“楔子”作用一致;登场人物:女角除“引子”中“旦”角外有十三个,男角除“引子”中戏班主人(“牵线人”)外有二十多个。

许地山认为梵剧《舍利弗传》即“《舍利补特罗婆罗加拏》,这曲什么时候入中国虽不可知,但总不能后于《佛所行赞》(北凉昙无讖译)许久。”^②据《佛教文化辞典》介绍:“昙无讖(公元385—433年),北凉时入华天竺(今印度)僧人,翻译家……十岁即聪颖出群,诵经日得万余言。初学小乘,览《五明》诸论,后专习大乘。二十岁时,已诵大小乘经二百余万言。以事得罪国王,乃携《大涅槃经》并《菩萨戒经》《菩萨戒本》奔龟兹(今新疆库车)。以当地多信小乘,再奔北凉,受河西王沮渠蒙逊礼遇,留驻译经。玄始十年(公元421年)译出《大涅槃经》初、中部分。又在沙门慧嵩、道朗等支持下,译出多部经典。”^③其中即有马鸣菩萨的长篇叙事诗《佛所行赞》,或许他当时也译有马鸣的九幕梵剧《舍利弗传》等有关剧作。

根据国内外著名学者认真而严肃的学术考证,成书于公元一至二世纪,传入我国三至四世纪的九幕梵剧《舍利弗传》,成书于六至八世纪的吐火罗A文《弥勒会见记》译本,与抄写于八至九世纪的回鹘文本《弥勒会见记》的问世确实举足轻重、价值连城。这些珍贵的古代西域戏剧文学遗产已经在改写中国传统戏剧与戏曲的历史,在中华民族文化史与丝绸之路戏剧交流史中正在揭开颇为重要的一页。

关于三部印度贝叶文梵剧残卷的发掘与

整理还可参阅杨富学所写的《德藏西域梵文写本:整理与研究回顾》一文,以及荣新江所著的《海外敦煌吐鲁番文献知见录》一书。杨富学核对了德文1911年校刊整理本后在该文中介绍:德国收藏的西域梵本绝大多数都是1902—1914年间由德国先后组织的4次“吐鲁番考察队”于塔里木盆地北缘诸地发现的。在这批德藏梵文写本中,勒柯克于吐鲁番等地发现的三件梵文剧本常被视为时代最古的印度文字写本之一。其中最引人注目的是印度佛教诗人马鸣菩萨的作品《舍利弗缘》,共九幕。该剧本包括150个残张,用贵霜体梵文书写。……这些写本发现时已相当零乱,经吕德斯整理、编订,发表于他的名作《梵文戏剧残片》一书中,后人始可睹其旧貌。这一发现改写了梵文戏剧的历史,引起学界的震动。^④

荣新江在《海外敦煌吐鲁番文献知见录》一书第三章“德国收集品”中介绍吕德斯(Heinrich Liders 1869—1943)教授的简况,说他早在1911年就校订出版了中亚发现的《佛教戏剧残卷》和《马鸣的剧本(舍利弗章)》,他整理梵文佛典的其他研究成果,大都收入其《印度语文论集》(公元1940年)^⑤

经上述二位学者实地考察与核对,问题已昭然若揭:“印度佛教诗人马鸣”所作的《舍利弗缘》(或译为传、章)剧本共有九幕,所存“150个残叶(张)”,“用贵霜体梵文书写”,系勒柯克率领的第二次吐鲁番考察队于1905年初在吐鲁番地区所发掘,后由德国学者吕德斯(或称吕德)将其“三件梵文剧本”整理、研究并校订出《梵文(或佛教)戏剧残片(或卷)》。

据金克木《梵语文学史》上记载:“二十世纪初在我国新疆发现的三部印度古戏剧残卷(一九一一年校刊)其中一部《舍利弗传》的卷尾说明本剧作者是金眼子之马鸣”。考察梵语诗人、剧作家马鸣与《佛所行赞》的情况。据《辞

海·文学分册》记载,他曾创作“梵文本叙事长诗《美难陀》和戏剧《舍利弗所行》”。此“戏剧”即文中所述西域佛教戏剧写本《舍利弗传》。

依上所述,贵霜国迦腻色伽王(Kanishka)时期的佛教诗人、印度梵剧作家与创始人马鸣,他曾于公元一至二世纪之间创作出佛教戏剧(实为梵剧)《舍利弗所行》(或称舍利弗传、缘、章),在印度与巴基斯坦本土早已失传,却因在历史上流传至我国新疆吐鲁番地区,后于20世纪初被德人发掘刊布而大白于天下。

著名学者孙昌武在《佛教与中国文学》中论述:“马鸣所作《佛所行赞》,就是一篇描写佛陀一生行事,自其家世、出生到出家、悟道,直到涅槃的长篇叙事诗。……其写作手法总会从各种途径,以各种方式被诗坛所借鉴。”

《佛所行赞》,马鸣写于公元一世纪,即我国西汉时期,后随佛教输入西域与中原,在期间为十六国北凉(397—439年)由昙无讖(385—433年)所译,他是北凉时入华的中天竺(印度)僧人,十岁即聪颖出群,诵经口出万余言。北魏太武帝拓跋焘迎请他,曾译出多部经典,其中即包括《佛所行赞》流播于华夏各地,亦包括江淮佛教文化盛行区。

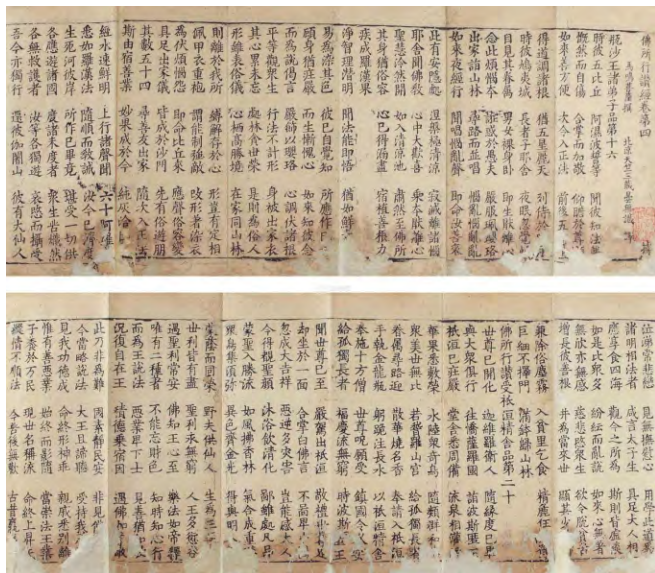
孙昌武先生考释:“从作品篇幅看,这首汉译为五言长诗的作品共有五卷二十八品,近九千行。而我国古代叙事诗中最长的《孔雀东南飞》却只有三百五十七行、一千七百八十五字。这篇作品完整地描写了佛陀作为现世的‘人’的一生,创造出一个生动鲜明的典型人

物,叙写了复杂动人的故事情节,这在中国古诗中是未见的。它正补充了中国古代叙事诗传统不发达的方面。其中不少段落铺叙场面极力描摹,其细致、生动也是中国文学中所稀有的。”^②马鸣的《佛所行赞》之五言叙事诗的长度、人物故事生动细致的铺叙技法正好有补于《孔雀东南飞》,使之绵延博大而充实,极富表现力与可读性。

无独有偶,在《佛所行赞》中亦有许多描述胡风乐器与音乐歌舞的辞句,可与《孔雀东南飞》作对应。如“更增诸姝女,上妙五欲乐。”“姝女众围绕,奏鞞挹婆音。如毗沙门子,众妙天乐声。太子心所念,第一远离乐。虽作众妙音,亦不在其怀。”“乐器乱纵横……抱琴而偃地”等等美妙辞语。

《佛所行赞》中述写人物对话叙述体与代言体之交织使用,诸如诗中太子流泪相告言:“且止此所说,未是依法时。……众具不损减,奉命停出家。”父王告太子:“汝勿说此言,如此四事者,谁能保令无?汝求此四愿,正为人所笑。且停出家心,服习于五欲。”太子复启王:“四愿不可保,应听子出家……太子时徐起,出诸姝女间,踟蹰于内阁”,而告车匿言:“吾今心渴仰,欲饮甘露泉……”太子抚马颈,摩身而告言:“父王常乘汝,临敌辄胜怨……宜当竭其力,长躯勿疲卷。”自从输入中国之后,曾不同程度地影响多民族叙事诗发展。

据孙昌武所述佛教诗歌、经文、偈颂对中国诗歌之影响,主要反映在:“一是诗风的通俗化。二是诗意的说理化。三是诗歌表现手法的



《佛所行赞》经卷四 马鸣撰 昙无讖译

丰富。”另外还有“如诗语的丰富,诗境的开拓”。如“《华严》、《涅槃》等大部大乘经典中的偈颂,也都长于夸张叙写,这也给中国诗歌输入了可供借鉴的新的表现手法。”

五、吐火罗与回鹘文本《弥勒会见记》

在新疆天山南北发现的由天竺地区梵语改编的发现于焉耆、吐鲁番与哈密的《弥勒会见记》剧本,无论是在中国,还是在世界戏剧文学史上都是一件鼓舞人心的文化大事。

吐火罗文A(焉耆文)本《弥勒会见记》系指1906年5月,德国人阿尔伯特·冯·勒柯克带领的考察队在新疆焉耆的舒尔楚克发掘到同类吐火罗文《弥勒会见记》文学写本。1974年3月,我国考古文物工作者在新疆焉耆城南约30公里处的锡克沁千佛洞北大寺所发现的用婆罗谜中亚斜体字母书写的佛教文学作品残卷。现存于新疆维吾尔自治区博物馆的二十七幕梵语、吐火罗语和回鹘语剧作《弥勒会见记》,为1959年4月于哈密县天山人民公社脱米尔提北坡的佛庙遗址所得:回鹘文本《弥勒会见记》(哈密本)是“1959年4月,哈密县天山公社脱米尔提大队巴什托拉的维吾尔族牧民牙合亚·热衣木在脱米尔提附近的山坡放牧时得到。发现时,抄本包在毡子内、藏在石堆(按:有文介绍是佛塔废墟)之中。”^②

对于焉耆出土的吐火罗文A(焉耆文)本季羨林先生确认为“印度古代剧本”,对由“圣月菩萨从印度文制成古代焉耆文,智护法师又从焉耆文译为回鹘文”的《弥勒会见记》哈密出土文本之文体,根据季羨林论证:全剧韵文散文结合,形式上与印度古代叙事文学如《五卷书》之类没有区别。但是书名叫nataka(梵文,意为“剧本”),书中使用“幕”、“退出”等舞台术语,韵文前总标出一些专门术语,原来认为是诗律的名称,近来有人主张是唱词的曲调名

称。^③

季羨林先生为《中国大百科全书·戏剧》卷撰写的辞条,他确认“《弥勒会见记》共27幕,讲述弥勒成佛的故事。在《谈新疆博物馆藏吐火罗A(弥勒会见记)剧本》一文中他将吐火罗A本与回鹘文本做过一番学术比较后认为:其文本名称《Maitreya samiti Nataka》,中间词组“Nataka”直接来自梵文,释意为“戏剧”,“既然自称是剧本,又用‘幕’这个字,那么它不是剧本又是什么呢?”

吐火罗文A(焉耆文)本《弥勒会见记》据季羨林参照新疆博物馆编号为76YQ1·11/25经文所进行的学术鉴定,认为是“吐火罗文A(焉耆文)《弥勒会见记》剧本的一部分”^④此文学写本题目全称为《Maitreya Samiti Nataka》,其词组Samiti来自梵文,意为“会见”,Nataka亦出自梵文,意为“戏剧”,季羨林认为该剧作出现在“中国隋唐时代,可见戏剧这个文学体裁在中国新疆兴起,比内地早数百年之久。”^⑤

由此可见,回鹘文本《弥勒会见记》来源于“印度古代叙事文学”,后逐步转型为“全剧韵文散文结合”的nataka(剧本)“讲述弥勒成佛的故事”,并标有“幕”、“退出”等舞台术语与“诗律的名称”或“唱词的曲调名称”。这些艺术特征与组成部分似与中国传统戏曲别无二致。然而到底我国新疆出土的吐火罗文A(焉耆文)本与回鹘文本《弥勒会见记》应确定为何种文体,还需我们进一步对“弥勒”其人及其文本的形式与内容做一番深入的考证。

据季羨林为《中国大百科全书·戏剧》撰写的《弥勒会见记》条目,视此西域戏剧写本源自“印度古代剧本。原文已佚,现存两种本子均发现于中国新疆古城废墟:一为吐火罗文A(焉耆文)本;一为回鹘文本。”其中吐火罗文A本《弥勒会见记》有一部分为德国王家普鲁士吐鲁番考察队阿尔伯特·格伦威德尔于1906年5

月在新疆焉耆的舒木楚克发掘窃获;另一部分则于1975年3月出土于“焉耆城南约三十公里处的锡克沁千佛洞北大寺。”

“吐火罗”(Tukhara),据《隋书》、《北史》与《唐书》所记载,当指地处兴都库什山与阿姆河上游之间(含阿富汗北部)的巴克特里亚或大夏古国。吐火罗为雅利安人诞生之地。吐火罗语在西域分为焉耆与龟兹两种方言,前者称“甲种吐火罗语”或吐火罗A文;后者称“乙种吐火罗语”或吐火罗B文,均属印欧语系Centum(kentum)支派。自吐火罗文A文本《弥勒会见记》问世后,其学术开山者为“德国学者缪莱,他在1907年题为《对确定中亚一种不知名语言的贡献》的论文中刊布了吐火罗语A文本《弥勒会见记》有关片断,1916年他又与泽格合作发表一篇《弥勒会见记》与《吐火罗语》的论文。”^③

季羨林先生所述吐火罗文A(焉耆文)本《弥勒会见记》系指德人阿尔伯特·格伦威德尔率领的第三次王家普鲁士吐鲁番考察队于1906年5月“前往库尔勒、焉耆之间的舒木楚克遗址,发现一批写本和泥塑”中所获的一件西域戏剧文物。对此次考察活动我们可从杨富学撰《德藏西域梵文写本:整理与研究回顾》一文获得印证:收获丰硕的德人第三次探险队“离开克孜尔后,他们又发掘了库尔勒与焉耆之间的硕尔楚克遗址,又获得了不少古文书”。但也不排除勒柯克与巴尔图斯组织的德国第四次中亚探险所为。此文亦载,1914年2月,他们“调查了克孜尔、库木图拉、森木塞姆等石窟和苏巴什故城,接着又西行探索了图木舒克遗址。这次考察又获取了不少梵文典籍和壁画”^④德人所掠吐火罗文A(焉耆文)本《弥勒会见记》无疑珍藏于上述“古文书”或“梵文典籍”之中。

此笔珍贵文物被掠至国外之后的整理研

究情况,笔者于《中国最早佛教戏曲〈弥勒会见记〉考论》一文有所涉猎,其开山者为“德国学者缪莱,他在1907年发表题为《对确定中亚一种不知名语言的贡献》的论文中刊布了吐火罗语A本《弥勒会见记》有关片断,1916年他又与泽格合作发表了一篇《〈弥勒会见记〉与吐火罗语》的论文。”^⑤另外法国学者皮诺尔(Georges pinault)亦负责整理了一批西域吐火罗文写本,荣新江著《海外敦煌吐鲁番文献知见录》认为,他于20世纪80年代“发表了一系列研究法藏龟兹文佛典和世俗文书的论文,如《一件龟兹语佛教戏剧残卷》”^⑥

在国内,对吐火罗文A(焉耆文)本《弥勒会见记》研究最全面与权威的是季羨林,但他主要依据的不是德国人窃走的那一部分,而是在我国焉耆另一座佛教遗址出土的写本。据《中国戏曲志·新疆卷》记载:“1975年3月,新疆考古工作者又在距焉耆城南约30公里处的锡克沁千佛洞北大寺发现了吐火罗文《弥勒会见记》,共44张,每张两面书写,计88页。每页八行,只有一页是七行。有火烧过的痕迹,多数是烧掉左端的三分之一左右。现藏新疆维吾尔自治区博物馆。先后两次发现的文本都是用工整的婆罗谜中亚斜体字母书写。”^⑦文中还说明于1987年2月20日,“季羨林将新疆博物馆藏本的一部分译成汉文,约1500字”。从这部分不很完整的译本看,该文本有人物,有故事情节,有故事发生地点。据季羨林译注指出,原文中有曲牌名。

依据吐火罗A文本由婆热塔那热克西提·卡仁摩吉,即智护法师转译扩写的回鹘文本《弥勒会见记》,一部分由德人阿尔伯特·冯·勒柯克于1905年2月在吐鲁番森其姆峡口(即胜金口)窃掘。据德国学者葛玛丽(亦称温特·冯加班)于1957年影印刊布,在美因兹所藏113叶(张),1961年影印刊布柏林所藏114叶(张),共



计 227 叶(张)。她在《高昌回鹘王国: 850—1250 年》中考证:“《弥勒会见记》可以说是回鹘戏剧艺术的雏型。”1970 年土耳其学者色那西·特肯在《德国东方学研究通讯》第 16 期上发表了一篇专门讨论《弥勒会见记》剧本成书年代的文章,即《弥勒会见记:一部佛教毗婆沙论经典的回鹘文译本》。

另一部分回鹘文本《弥勒会见记》(哈密本)原件现存于新疆维吾尔自治区博物馆,总计有 293 张,586 页。每张长 47.5 厘米,宽 21.7 厘米。纸为黄褐色,纸质厚硬。文字用黑墨从左至右竖写而成。写本前四章与序文由伊斯拉菲尔·玉素甫、多鲁坤·阙白尔、阿不都克尤木·霍加合作翻译整理,已由新疆人民出版社出版,并为《中国戏曲志·新疆卷》全文收录。耿世民先生整理研究指出:此部《弥勒会见记》是公元八至九世纪用古维吾尔语写成的一部长达二十七幕的原始剧本,它不仅是我国维吾尔族的第一部文学作品,同时也是我国各民族现存最早的剧本。^⑤

哈密地区发掘整理的用古代龟兹、焉耆语写成的《弥勒会见记》与长达二十七幕的回鹘本《弥勒会见记》更引起国内外戏剧界的热烈关注。这几出流行于唐代公元八世纪左右的西域梵剧的跋文中称之,《弥勒会见记》由圣月大师从印度文转译为古代焉耆语,普拉提西拉克西提法师又从古代焉耆语转译为回鹘语文。依此可知,远在中国戏曲还处于萌芽胚胎时期,古代中国西域一带已有规模宏大、场面可观的佛教戏剧了。

据当地出土文献记载,唐代高昌故城(即现在的新疆吐鲁番)每年时逢正月十五日,善男信女都要云集寺院,进行忏悔、布施,为死去的亲人举行超度,随之就聚集在一起倾听劝喻性的故事,观看丰富多彩的连环画故事和绘声绘色的说唱节目,欣赏歌唱、演奏、舞剧、哑剧

以及有关弥勒佛或佛弟子难陀生平方面的佛经梵剧。从敦煌莫高窟中收藏的大批石室写本里可获悉,唐代,佛教徒为宣传佛经教义,经常逢集赶墟,临时搭台设栏,在圣庙寺院举行俗讲和表演,并将《目连变文》、《降魔变文》、《维摩诘经讲经文》、《妙法莲华经讲经文》、《八相押座文》和《维摩经押座文》等搬上讲唱文学或戏曲艺术舞台,改编为近似诸宫调或杂剧形式进行演出。

回鹘文本《弥勒会见记》也遭遇到吐火罗 A 本同样的不幸命运:一部分流散在海外,另一部分(或不同版本)存留在国内。据阿尔伯特·冯·勒柯克在《吐鲁番旅游探险》一书中写道:他率领的德国人“第二次中亚考察队”于 1904 年 11 月抵达吐鲁番时,“在维吾尔语是胜金口”处,他们发现“一座庙宇,同时在左边的山洞上,有很多印度的塔,有些是立于河的岸沿。这些塔的里面包含火葬余烬,人造的花,还愿的供物——纸上的圣像——和很多写本……在一个大庙里和尚住的小屋中发现物很多,可以装满几麻袋。它们几乎都是用突厥文和回鹘文写的,它们的内容,大半是宗教的,描写佛教救主 Maitrey 和信徒及不信宗教者的集合的剧本残篇。在各章的 Colophon(书籍末尾之题署)上面,指明这是从吐火罗文译成为突厥语的,著者的名字也还有。”^⑥

海外专家学者对此西域戏剧文物写本的全面整理研究与介绍,当首推德国著名女学者葛玛丽(我国译本多署名为温特·冯·加班),她于 1957 年影印刊布了第二次世界大战期间转移至美因茨(Mainz)收藏的回鹘文残本《弥勒会见记》共 113 张。并发表了研究论著《弥勒会见记》——一部佛教毗婆沙论经典的古突厥文本》。1961 年她又将保存在柏林科学院的另一部分共 114 张影印刊布,并附有一册说明书。另外于 1961 年至 1973 年期间陆续发表了一系

列有关论著与论文,如《高昌回鹘王国:850—1250年》、《吐鲁番收集品中的回鹘文印本》、《高昌回鹘王国的生活》等。葛玛丽在上述论著中认为“《弥勒会见记》可以说是回鹘戏剧艺术的雏型”。并指出,现为人们所知的回鹘文本有六种,其中两种为“胜金本”,两种为“木头沟本”,另外两种出土地点尚未查明。

耿世民先生整理研究指出:“我国哈密本《弥勒会见记》写本显然在数量上远远超过德国考古队以前在吐鲁番地区所得的本子……此本共由1幕序文和25幕正文构成。”^⑨

《弥勒会见记》到底归属何种文体,20世纪末在国内外学术界曾引起很多争议与论辩,于1988年,全国各地戏曲理论研究者还为此云集新疆乌鲁木齐市参加首届“中国戏剧起源学术研讨会”。随着时间的推移及学术探研的深入,人们越来越认识到《弥勒会见记》并非一般的文学案头写本,而是对中国传统戏剧发展史,以及中西戏剧交流史带来重大冲击与全新视角的中国迄今发现最早、篇幅最大的弥足珍贵的古代佛教戏剧剧本。

据专家审视回鹘文本《弥勒会见记》问世的写本形式为梵文式,褐黄色的厚硬纸,文字用黑墨从左至右竖写,有些章节前面用红字标写故事发生场所。回鹘文《弥勒会见记》除哈密本、吐鲁番本外还有和田“于田文本”,以及焉耆吐火罗文本,据说西藏亦有同类吐蕃文写本,以及北雅利安文本、印度梵文本。

经查询,外国专家学者对我国境内发掘出

来有关弥勒的各种文本形式、内容早有涉及,首当其冲的如德国学者缪莱,他在1907年题为《对确定中亚一种不知名语言的贡献》的论文中刊布了吐火罗语A本《弥勒会见记》有关片断,1916年他又与泽格合作发表了一篇《〈弥勒会见记〉与吐火罗语》的论文,详细阐述了梵语文本与吐火罗语文本之间的学术关系。

德国女学者葛玛丽在论著《高昌回鹘汗国》中明确指出:“《弥勒会见记》可以说是回鹘戏剧艺术的雏型。”并赞同勒柯克根据“胜金本”考证出的此文本成书时间应为公元八至九世纪,其原本译书年代应更早一些。

法国学者哈密顿教授于1958年在《通报》第46卷发表书评,他根据葛玛丽刊布的《弥勒会见记》影印本,就該文本字体与敦煌出土属于公元十世纪的大部分回鹘文写本字体相同之事实,而提出应将年代定在十世纪左右。



回鹘文《弥勒会见记》抄本 唐代

1970年土耳其学者色那西·特肯发表在《德国东方学研究通讯》第16期的一篇专门讨论《弥勒会见记》的成书年代的文章,根据葛玛丽刊布的第219号残张提到 Kian-patri,其梵文意译为“善贤”,以及属于公元767年于高昌出土的回鹘文庙柱中的施主与此文本为同一人,从而断定回鹘文本《弥勒会见记》成书时间为公

元八世纪中期。

在国内,冯家升在《1959年哈密新发现的回鹘文佛经》中认为,哈密出土《弥勒会见记》文本成书时间应在公元十至十一世纪之间。耿世民在1980年发表的《唆里迷考》一文中考证此文本问世于公元十世纪左右,而在后来刊布



的颇有影响的《古代维吾尔语佛教原始剧本〈弥勒会见记〉(哈密写本)研究》一文中又将成书年代大大提前。根据此书现存的几个写本字体都是属于一种比较古老的所谓写经体,再考虑到当时高昌地区民族融合的情况(当地操古代焉耆语的居民在八至九世纪时应已为操突厥语的回鹘人所同化吸收),我们认为《弥勒会见记》至迟应成书于八至九世纪之间。

维吾尔族学者斯拉菲尔·玉素甫、多鲁坤·阙白尔与阿不都克尤木·霍加在《〈弥勒会见记〉研究》一文中认为:“回鹘文《弥勒会见记》哈密本字体是较古老的所谓写经体,该本原文中记有施主曲氏在高昌回鹘汗国初期使人抄写的事实,无论施主据回鹘文原译本或其他抄本使人转抄,该抄本的年代当然要晚于译本原稿。我们认为该本成书于公元八世纪中间。”毋庸置疑,回鹘文本所依据的焉耆出土的吐火罗A文写本《弥勒会见记》的问世年代应该更早些。

多鲁坤·阙白尔在另一篇文章中又提出更为确切的成书时间,其依据来自《弥勒会见记》序章第十四(A面)叶1—9行文字:“并且在良月黄道吉日,有特选的善妙而又吉祥如意的幸福,羊年闰三月二十二日,我对三宝虔诚的伏婆塞曲·塔什依甘督和我的夫人托孜娜一起,为了和未来弥勒佛相见,特建弥勒尊像一座,并使人书写《弥勒会见记》一部。”另外在序章文字中又获悉“即把此功德首先施向我们的登里牟羽颉毗伽狮子登里回鹘皇帝陛下”。从上述两段重要文字中他惊喜地发现对“考证该剧本的成书年代提供了相当重要的依据”。并从牟羽可汗执政的“羊年闰三月二十二日”为回鹘汗国繁盛时期,以及综合土耳其学者提出文本中署有公元767年字样的高昌回鹘文庙柱之观点,笔者认为“回鹘文《弥勒会见记》成书于公元767年羊年,牟羽可汗在位时”^⑩

回鹘文本《弥勒会见记》篇幅宏大,结构特殊,形式与内容极其丰富多样。耿世民即指出:“我国哈密本《弥勒会见记》……此本共由1幕序文和25幕正文构成。”被德国学者缪莱定名为《弥勒下生经》的回鹘文本共有27卷,将国内外文本汇总集大致为27幕再加序幕献辞,真可谓中国古典佛教戏剧的鸿篇巨制。

德国学者冯·加班将新疆出土的一些回鹘文写本相互比较研究发现:“回鹘文学作品不仅供人阅读,有些还要背诵并排演,《弥勒会见记》就是一证明。”并认定此佛教剧本“很明显在台后画布有布景,像古希腊戏剧一样似乎戏剧中也有‘空间一致’的做法。”^⑪

对于吐火罗文A(焉耆文)本季羨林确认为“印度古代剧本”,对由“圣月菩萨从印度文制成古代焉耆文,智护法师又从焉耆文译为回鹘文”的《弥勒会见记》哈密出土文本之文体,根据季羨林先生论证:全剧韵文散文结合,形式上与印度古代叙事文学如《五卷书》之类没有区别。但是书名叫nataka(梵文,意为“剧本”),书中使用“幕”、“退出”等舞台术语,韵文前总标出一些专门术语,原来认为是诗律的名称,近来有人主张是唱词的曲调名称。^⑫

依上所述,回鹘文本《弥勒会见记》来源于“印度古代叙事文学”,后逐步转型为“全剧韵文散文结合”的nataka(剧本)“讲述弥勒成佛的故事”,并标有“幕”、“退出”等舞台术语与“诗律的名称”或“唱词的曲调名称”。这些艺术特征与组成成分似与中国传统戏曲别无二致。然而到底我国新疆出土的吐火罗文A(焉耆文)本与回鹘文本《弥勒会见记》应确定为何种文体,还需我们进一步对“弥勒”其人及其文本的形式与内容做一番深入的考证。

“弥勒”实为佛教界凭空虚构的神祇。据考,“弥勒”梵文称谓Maitreya,亦音译弥帝隶、梅怛丽药等。意译慈氏,名阿夷多。《维摩经》

注曰：“弥勒，菩萨姓也。阿逸多，字也，南天竺婆罗门子。”在佛教创建初期，有资格享用“佛”、“如来”、“世尊”等名号者仅有释迦牟尼一人，即使传说中的释迦佛祖“十大弟子”，如摩诃迦叶、舍利弗、目犍连、须菩提、富楼那、摩诃迦旃延、阿那律、优波离、阿难陀、罗喉罗，其菩萨排列中也偏巧没有在佛国显赫齐天的弥勒。

然而，随着佛教的迅疾发展，释迦“惟我独尊”的局面被打破，相继出现一些过去、现在与未来佛。如释迦牟尼前面涌现出毗婆尸佛、尸弃佛、毗舍婆佛、拘楼孙佛、拘那含佛、迦叶佛，他本人仅屈居于第七世佛，而弥勒则倏然从天而降成为至贵至尊的释迦佛祖接班人，即第八世“未来佛”。

公元前四至前三世纪，方兴未艾的佛教文化界有了较大的发展，并出现许多部派，其势力大增的大乘教部派为了适应向印度境外扩张的形势，凭空造神，大树弥勒为“未来佛”，可谓精心策划的势在必行之举措。《中阿含经·说本经》记载，释迦曾告诫弟子们：“未来久远人寿八万岁时，当时佛名称弥勒如来。”后又向弥勒授记：“弥勒，汝于未来久远人寿八万岁时，当得作佛，名弥勒如来”，随之授其“金缕织成衣”。

自“未来佛”弥勒问世以后，使得佛教之“兜率天”或称“六欲天”，变成为令人神往的佛国净土乃至极乐世界。据《弥勒经》所宣称，如果有人笃信佛教，遵守五戒，奉行十善，死后方可根据不同功德而转生到不同层次的天界。在最高处为“兜率天”，那里人身增大，寿命极长，可充分享受五欲之乐；那里是能轻歌曼舞，尽情享用女色的天堂乐园。据《观弥勒菩萨上生兜率天经》云：“时诸阁间五千天女，色妙无比，手执乐器，其乐器中演说苦、空、无常、无我诸波罗蜜。如是天宫有百亿万无量宝色，——诸

女亦同宝色。”

据载，在“兜率天”中伎乐之首为专司音乐歌舞之护法供奉“乾闥婆”，对此《妙法莲花经》玄赞云：“西域由此呼散乐为乾闥婆，专寻香气，作乐乞求故。”《二十唯识述记》曰：“西域呼俳优亦云寻香。”由此溯源可清晰辨识佛国乐舞神祇如何随之弥勒经文与戏文，经西域东渐中原而逐渐汉化与世俗化，从天国回到人间还原为“呼散乐”与“寻香”、“作乐”之乐舞戏剧“俳优”。

经考证，与《弥勒会见记》有关联的佛经汉译本有西晋人竺法护译的《弥勒下生经》，后秦人鸠摩罗什译的《弥勒成佛经》，唐人义净译的《弥勒下生成佛经》，南朝宋人沮渠京声译的《弥勒上生经》，这部亦称为《观弥勒菩萨上生兜率天经》与《弥勒下生经》为弥勒信仰的最重要的经典之一，系借佛之名义来说弥勒死后上升于兜率天，其地美妙庄严，清净极乐，并阐发念弥勒名即可死后往生兜率净界的美好思想。另外还有一些佚名译经以及“伪经”，诸如《弥勒菩萨本愿待时成佛经》、《弥勒为女身经》、《弥勒成佛伏魔经》、《弥勒甘露语经》、《弥勒菩萨誓愿陀罗尼》等均可作对弥勒信仰与文学作品认识之参照物。

“弥勒信仰”自印度与西域输入我国内地后即迅速得以传播，其中以“往生兜率净土”的信仰尤为盛行。南北朝时期，弥勒造像甚为普遍，与此同时还涌现出形形色色关于赞诵弥勒佛的文学作品，如支道林撰的《弥勒赞》，虔敬赞诵弥勒上生兜率和降世成佛，并誉称：“弥勒承神第，圣录载灵篇。乘乾因九五，龙飞兜率天。法鼓振玄宫，逸响亮三千。”

弥勒形象的虚构与塑造，自然给后世的佛教文学与戏曲艺术创作带来丰富想像的空间，以及涂染浓烈的浪漫主义色彩。也同时决定弥勒的人物造型必须要来自现成的为人们广泛接

受的佛陀形象。因弥勒皈依佛教的身世与佛陀十大弟子相类似,故从关系较为密切的舍利弗与目犍连出家皈依佛故事中获取丰富的创作素材与艺术灵感。

六、大型哲理诗剧《福乐智慧》与《觉月初升》

早在北魏时期,东部铁勒的袁纥部落游牧于鄂尔浑河与色楞格河流域。隋称“韦纥”,大业元年(公元605年),因反抗突厥的压迫,而与仆固、同罗拔野古等成立联盟,总称“回纥”。唐贞元四年(公元788年)改称“回鹘”,取“回旋轻捷如鹘”之义。于开成五年(公元840年),为蒙古高原黠戛斯所破。部众分三支西迁:一支迁西域吐鲁番盆地称高昌回鹘或西州回鹘;一支迁葱岭西楚河一带,即葱岭回鹘;一支迁河西走廊,称河西回鹘。元明时期,回鹘被称之为“畏兀儿”,20世纪初民国时期改称维吾尔族。

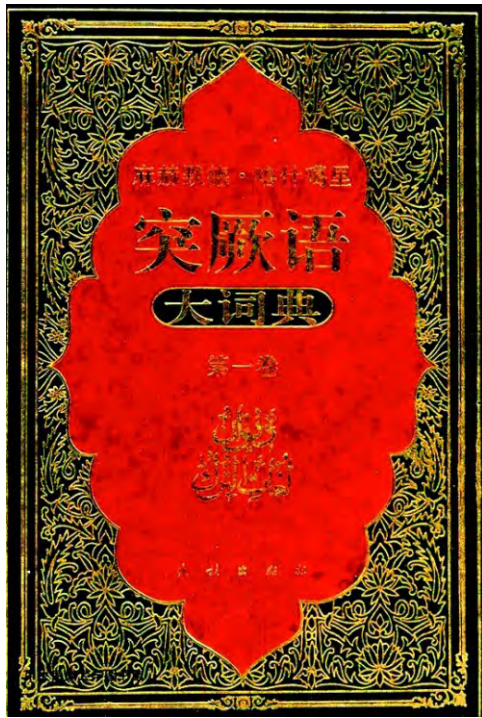
追溯历史,世居于草原,主要从事游牧生活的回鹘人擅长宗教祭祀娱乐与原始歌舞活动。据《魏书·高车传》载:“高宗时,五部高车合聚祭天,众至数万,大会走马,杀牲游绕,歌吟忻忻。其俗称自前世以来,无盛于此。”《新唐书》卷二一七“回鹘传”载:“乐有笛、鼓、笙、箏、篳篥、盘铃,戏有弄驼、狮子、马伎、绳伎、祠神惟主水草祭无时呼巫为甘。”从中可知音乐歌舞与杂戏艺术是古代突厥

及维吾尔人的一种重要的宗教祭祀仪式。宋代使节王延德使西域高昌受到回鹘王的热情接待,并“遂张乐宴饮为优戏,至暮”即为回鹘盛行歌舞戏剧的最有说服力的文字记载。

汉唐时期,借助于“丝绸之路”,东西方各国的僧侣、商贾、军人、游客等络绎不绝地穿梭于古代西域天山南北。古代印度佛教尤将此地作为中继站,使其大量文学艺术作品东传至中原地区。譬如印度古典史诗《梨俱吠陀》、《罗摩衍那》、《摩诃婆罗多》,寓言故事集《五卷书》,以及印度梵语戏剧《舍利弗传》、吐火罗戏、回鹘戏《弥勒会见记》等,另外还有印度佛教文化、波斯文化、伊斯兰教文化与古代新疆本土文化相互渗透与交融的《突厥语大词典》又被称为大型哲理剧诗、古典长诗《福乐智慧》《觉月初升》等。据仲高著《西域艺术通论》记载:“十五世纪初西域全境的蒙古人全部信奉伊斯兰教。到十六世纪初,天山以南、以东地区已是由伊斯兰教取代佛教地位了。十六世纪

后,又是东察合台汗国秃黑鲁·帖木儿汗的后裔萨亦德汗建立的叶尔羌汗国导致天山南北地区的维吾尔等民族信仰改变后,伊斯兰教的节日文化、婚丧文化等社会习俗文化和阿拉伯一波斯文学、音乐、舞蹈、乐器也渗透到他们生活的各个方面。喀喇汗朝的《突厥语大辞典》《福乐智慧》和叶尔羌汗国时期规整木卡姆都是伊斯兰教传入后取得的成就。”^④

生活于十一世纪中叶黑汗王朝的维吾尔学者马赫穆德·喀什噶里所编纂的《突厥语大词典》,不仅系统地记录



《突厥语大词典》

与诠释了当时维吾尔和突厥语系各民族语言、历史、人文、风俗习惯、文化艺术等方面的珍贵辞条,同时还为后人提供了大量诗歌、音乐与娱乐、游戏方面的丰富资料。他将维吾尔人喜

闻乐见的娱乐形式“麦西热甫”称之为“奈尔丘克”或“苏合迪提”，即轮流举办的晚会或宴会之意。在《突厥语大词典》中有一首著名的“酒歌”即为古代人“麦西热甫”的生动写照：“乐师们已经调好了琴弦／酒壶、酒杯都摆设齐全／不见情人啊，我心忧伤／来吧，让我们欢笑开颜／酒壶的嘴儿像鹅颈般高扬／酒盅儿好像眼睛般浑圆／让我们把忧愁深深埋葬／尽情欢乐吧，从夜晚直到明天／每一轮人人尽饮三盏／让我们欢跳，起舞翩跹／我们像狮子般吼声震天／尽情欢乐吧，赶走心头的忧烦。”^④

《福乐智慧》长达一万三千多行，有85章正文、两篇序言、三篇附录所组成的大型诗剧伟作，由古代新疆黑汗（亦称喀喇汗）王朝时期突厥诗人尤素甫·哈斯·哈吉甫于1069—1070年间在新疆喀什噶尔撰写的古典长诗，其文学语言完全诗化，而结构形式与人物设置则借鉴于传统戏剧。因为它具备诗歌与戏剧的双重性质，故中外学者对其文体与样式有着许多不同的看法。德国女学者冯·加班（亦称葛玛丽）在考证《弥勒会见记》时同时指出：“维吾尔文学作品不只是为了阅读，有的甚至是为了背诵和搬上舞台而写的，这一分析也适用于《福乐智慧》。”意大利学者阿·包穆巴奇针对土耳其将《福乐智慧》搬上戏剧舞台这一历史现象发表评论：“这部著作在结构上是一部独具特色的著作，伊朗人把《福乐智慧》与《帝王记》相提并论。”^⑤文中与《福乐智慧》相提并论的《帝王记》即波斯著名诗人菲尔多西的代表作《王书》或《鲁斯塔姆的王书》。

《福乐智慧》一书以剧诗形式教导人们如何才能得到“幸福的智慧”，其内容如下：开始是一般的颂词，之后为“哈色达”，以描写春天开始，接着是对统治首领布格拉汗的颂扬，并谈到人类的尊贵、人的衰老、七行星及黄道带十二星座、知识、语言的有益以及善行、智慧和

此书的意义等。之后作者向真主致谢，并祈求宽恕。长诗的重要部分情节简单，采用了对话的形式：国王日出需要一个大臣协助，月圆慕名前来求见。后以其高尚的品德取得了国王的信任。最后，月圆病重、死去。临死前，月圆后悔自己虚度了一生，并给其子贤明留下一封遗言与一封向国王推荐其子的书信。于是，国王让贤明承袭父位，对他也十分信任。一天，国王要给新任的大臣找一名助手。有一位很适合此职的人，名觉醒。但此人长久遁世隐居于山林、进行苦修，虽然经国王与大臣的再三邀请，终不能使他放弃苦修的生活。时光飞逝，贤明渐渐因碌碌无为而感到不安，并对觉醒的苦心产生了怀疑。觉醒劝他打消这种想法，让他要努力造福于人类。后来，觉醒染病，大臣贤明来探望他，觉醒对他说，他夜里做了一个梦，梦见一位站在五十层阶梯顶上的骑士递给他一杯水，他一饮而尽，并自那里升到了天上。贤明解释说这是他将长寿的象征。隐士觉醒不信，认为这是自己将不久于人世的征兆。果然，不久隐士死去。作为纪念，留下一个手杖给国王，一个钵给大臣贤明。

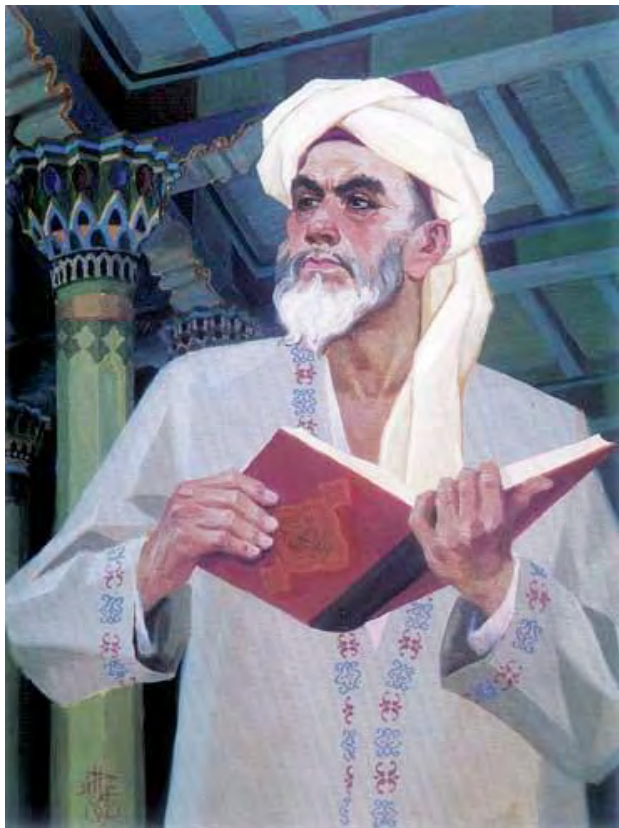
通过文本的353行—358行文字显示：日出国王象征着公正、法度；月圆大臣代表了欢乐幸福；贤明大臣代表了智慧，提高了人的价值；我赋予隐士觉醒以“来世”的含义。由此可知出场人物分别是日出国王、月圆大臣、贤明大臣和隐士觉醒。日出国王思贤若渴，选择隐士觉醒辅助执政，几度恭请其出山，但是他不幸身亡，贤明大臣幡然思过，振奋精神，以助国王治理国家，长治久安。关于《福乐智慧》作者的生平、思想，创作此书的经过与观点，我们通过新疆社会科学院民族文学研究所编《福乐智慧研究译文选》^⑥中所翻译的西方诸国专家学者的重要译著文字中可知晓：

据前苏联学者C·H·伊万诺夫、A·H·科

诺诺夫在《〈福乐智慧〉俄译本注释》中译解“无韵序文”：“作者是出生于巴拉萨衮——巴拉萨衮，又称虎思斡尔朵，是喀喇汗朝西部的政治、经济、文化中心，位于七河流域楚河河谷。现今吉尔吉斯斯坦共和国托克玛克市以西。”“他在喀什噶尔写成此书——喀喇汗朝东部的政治、经济、文化中心，即现今中国新疆维吾尔自治区的喀什噶尔。”

A·H·科诺诺夫在《优素甫·巴拉萨衮的长诗〈福乐智慧〉》中考证：“《福乐智慧》是一部箴言诗，其体裁始自远古。这种体裁早为古代埃及人、印度人、阿拉伯人、波斯人所熟知；后来，约在《福乐智慧》之后五个世纪，文学复兴时代，始为欧洲人所知。为了表现同样的思想，欧洲人采用‘镜鉴’的形式表现自己的伦理理想；法国人、英国人有了《君王宝鉴》；德国人有了《亲王的箴言》；斯拉夫人有了与这种体裁相近的劝诫书，如古斯拉夫人的《口才卓越者》、俄罗斯人的《雄辩的演说家》《治家格言》等。”并且高度评价：“优素甫·巴拉萨衮的长诗充分说明他是一位杰出的诗人，博学之士，深谙人类灵魂的巨擘，哲学家、百科学者，精通阿拉伯、波斯诗艺和突厥民间文学创作的诗作妙手；他博贯天文学、数学、医学，极具辩才，善棋术、善狩猎，好饲禽鸟、尚爱民间体育运动，情趣广泛。”^④

A·H·科诺诺夫在《优素甫·巴拉萨衮的长诗〈福乐智慧〉》中还分析诗作与中国中原王朝与西方诸国文艺作品关系时指出：“据土耳其语文学家R·R·阿拉特的记载，作者在完成了这部长诗时已经约54岁。如果这可靠的话，那么优素甫出生于公元1015年—1016年。按照文学家阿·迪拉卡尔（1897年—1979年）的说法，优素甫可能生于公元1018年，在公元1068年迁居喀什噶尔，在那里他用了18个月写成此书，并奉献给‘中国和东方的君主’桃花石·布



玉素甫·哈斯·哈吉甫

格拉汗，（散文体序言25—26行）或‘汗中汗桃花石·布格拉汗’”。

前苏联学者K·凯里莫夫在《〈福乐智慧〉乌兹别克译本前言》中识别：“《福乐智慧》是用阿鲁孜诗韵的木塔卡里甫格式写成的。必须强调指出，用木塔卡里甫格式写成的一部作品（如果该作品包括八段派生的诗韵的话），其实相互交替使用了音节脱落和音节弱化的八段木塔卡里甫诗韵格式，在《福乐智慧》中，这两种派生格式的诗韵频繁交替出现。”至于说到“《福乐智慧》是一部什么样的著作？它无疑是一部文学作品，是文学艺术的精华。然而，该著作既不是长篇历史小说，也不是完整的抒情诗和戏剧作品，而是揭示道德、教育和精神美德的道路、方法和措施的具有百科全书性质的著作。的确，该著中有抒情色彩（对明丽的春天和伟大的布格拉汗的赞颂，哀叹青春的消逝和老年的到来和作者对自己的告诫章节），同

时还具有戏剧作品的特点(月圆来到日出王京城,对儿子贤明的教诲和贤明去觉醒处的不同情节)。”

美国学者R·丹柯夫在《〈福乐智慧〉英译本导言和注释》中论述到《福乐智慧》与波斯诗剧《王书》之间的传承关系:“《福乐智慧》是伊斯兰突厥语文学史上最早的一部不朽之作,其故事情节主要以对话形式构成,是一部宝鉴传说式的长篇哲理诗。”“《福乐智慧》同《神圣的喜剧》或更切题的称谓《王书》,有着极为相似之处。《王书》完成于公元1010年,菲尔多西试图给伊朗传说披上更合适伊斯兰观念的新的波斯盛装。《福乐智慧》的作者优素甫,在诗歌形式的选择上,以及他本人的史诗风格的倾向性方面无疑受到了菲尔多西的影响。”

前苏联学者K·凯里莫夫提出:“《福乐智慧》是一部什么样的著作?无疑是一部文学作品,是文学艺术的精华……该著作中有抒情色彩,同时还具有戏剧作品的特点。”德国女学者冯·加班在介绍《弥勒会见记》一文时指出:“维吾尔文学作品不只是为了阅读,有些甚至是为了背诵和搬上舞台而写的,这一分析也适用了《福乐智慧》。”正因为《福乐智慧》具备着浓郁的戏剧文学与表演特征:“现代土耳其剧作家就曾将这部作品改编为现代舞台剧本,搬上了舞台。”

《福乐智慧》目前已有世界各种主要语言译本,《福乐智慧》研究已成为国内外非常活跃并备受重视的极富历史与学术价值的一门学科,同时带来关于这部古典名著之文体是文学体还是戏剧体的热烈讨论。

在我国,郎樱在《福乐智慧与东西方文化》一书认为是:“一部不朽的东方名著”“这部诗剧——无论是其艺术形式,或是其内容,都十分新颖、独特。它具有浓郁的东方文化特色,同时又包含着一些西方文化的特点,它是东、西

方文化交流的产物。融东西方文化精华于一体,集各种古老文明于其中,这是《福乐智慧》最突出的一个文化特点,这正是这部诗剧所具有的独特文化史价值。”“此诗以对话为主,场景集中,作品呈戏剧结构,动词均用现在时态,采用戏剧惯用的客观叙事视角,具有鲜明的戏剧特点”,因此应“将《福乐智慧》划归为诗剧体裁”。她还别开生面,以中国古代大曲与传统“戏曲序、破、急的模式”来归纳、分析《福乐智慧》的“戏剧结构”:

序:戏剧的“引”,作品的第十一章。简介作品的内容、人物的特点及作者创作心态。

破:戏剧的展开部,作品的第十二章——三十八章。日出国王需要人辅佐执政,月圆毛遂自荐,受器重,任大臣。月圆病死,月圆之子贤明继任大臣。

急:戏剧的高潮部,作品的第三十九——七十一章。国王三请隐士觉醒出山从政,连遭拒绝。国王、贤明大臣与隐士觉醒观点对立,展开针锋相对的辩论。

尾:戏剧的尾声部,作品的第七十二——八十五章。觉醒病故,日出国王与贤明大臣反躬自省,作者的感慨。^⑧

维吾尔族学者乌铁库尔在《试论维吾尔古代文学史上光辉的里程碑——〈福乐智慧〉》一文中,亦发现《福乐智慧》的独特的戏剧属性。他评析这部鸿篇巨制时指出:其中抒情的因素和叙事的说明,戏剧的情节和自然的描绘,形象的设想和人物的个性,哲理的思维和形象的思维,以及幽默、比喻巧妙地结合在一起,读着作品你会时而为东方的长诗而着迷,时而为西方的戏剧所倾倒,也就是时而你会感到在欣赏一部抒情叙事长诗,时而又会感到在拜读一部戏剧作品……《福乐智慧》在内容上是包括了许多哲学思想的一部抒情叙事的长诗,在形式上却是由四个人物对话自白组成的一部戏剧作



品。^⑨据姚宝瑄在《丝路艺术与西域戏剧》评介：“意大利学者阿·包穆巴奇曾讲到，《福乐智慧》“这部著作在结构上是一部独具特性的著作”。（阿·包穆巴奇《关于福乐智慧的一些分析》1951年伊斯坦布尔版。转引阿·乌铁库尔《试论古代维吾尔文学史上光辉的里程碑—福乐智慧》）。在此书中是这样评述《福乐智慧》是如何从诗作化为剧作的：“作者能紧紧地抓住在生活中直觉地、形象地感觉到的一切，进行自觉的、逻辑严密的推理归纳，剥其外表。究其实质，充分理解这些抽象的概念是反映社会实际的代表。尔后将生活中现实的人物典型化，与哲学中抽象的概念合二为一，具体化为人物，赋予诗剧的文学艺术形式，在文学作品与戏剧舞台上象征性地使现实生活艺术哲学化。”^⑩

关于《福乐智慧》的版本问题，亦有许多文字记载。此部对中亚、西亚地区文化与维吾尔古典文学产生重要影响的大型诗剧的作者，是出生在中亚巴拉沙衮、后来迁居至新疆喀什噶尔的著名突厥诗人尤素甫·哈斯·哈吉甫所写的《福乐智慧》一书，在世界上现有三个写本传世。一个是维也纳抄本，于1439年在今阿富汗赫拉特城用回鹘文字母抄写，现存奥地利维也纳图书馆；再一个为费尔干抄本（亦称纳曼干抄本），是用阿拉伯文字母（纳斯赫体）抄成，1914年发现于前苏联乌兹别克斯坦纳曼干城，现存乌兹别克斯坦科学院东方学研究所；另一个是开罗抄本，是用阿拉伯文字母（苏鲁斯体）抄成，于十九世纪末发现于埃及开罗，现存于埃及开罗开地温图书馆。

《福乐智慧》抄本发现在丝绸之路沿线的中亚费尔干纳、阿富汗的赫拉特、埃及的开罗、东欧维也纳等地。其中要数维也纳本发现、收藏、公示最富传奇性，它是于1439年，由一位名叫哈桑·喀拉·沙依勒·谢米斯的文人在阿富汗

东北部的赫拉特城收藏，用古代维吾尔文字——回鹘文抄写；于18世纪末，被在赫拉特城供职的奥地利东方学家普尔戈什塔里发现，将此抄本带回维也纳国立图书馆；于19世纪末，由万别里、拉德洛夫合作将赫拉特抄本转写、翻译，公诸于世。《福乐智慧》原为阿拉伯文本，目前，国际上已有俄、英、土耳其、乌兹别克、汉文等全译本，德、哈萨克、阿塞拜疆文等摘译本。在我国，有耿世民、魏芸萃合译的汉文节译本，郝关中、刘宾、张宏超合译的汉文全译本。

《福乐智慧》的人物设置与戏剧表演形式值得研究。此部大型文学作品中成功地塑造了四个人物形象，即“日出”、“月圆”、“贤明”与“觉醒”。其国王“日出”代表法治，大臣“月圆”代表幸福，其子“贤明”代表智慧，其亲属“觉醒”则代表来世。这些抽象概念化的人物设置，与20世纪初在新疆吐鲁番出土的三部印度梵剧之一的哲理剧不谋而合。如前所述，该剧设有“智慧”（觉）、“名誉”（称）与“定”等抽象概念人物。另外此剧似与公元11世纪印度的克里希那弥湿罗的梵剧《觉月初升》有直接的联系。该剧出场人物亦多为抽象概念人物如“爱”、“欲”、“心”、“大痴”、“明辨”、“奥义”、“觉月”、“明智”、“智慧”、“人”、“幻”、“觉悟”、“欺骗”、“我慢”、“寂静”、“正法”、“嗔念”、“贪心”、“渴爱”等，是一出反映古代印度宫廷内部争权夺利的哲理宣传剧。

大型诗剧《福乐智慧》通过四个人物角色妙趣横生的对话，激烈不休的争论而揭示出宫廷内部复杂的矛盾斗争，并对法律公正、幸福繁荣、知识智慧等至关重要的问题进行必要的阐述，获取统一的认识。作品中有一段月圆致国王如何对待黎民百姓的遗言中写道：“法律的制定者说得好，和人交往要试一试才知道：你不要和无知者太接近，太接近他们干的事会



出乎意料。知识能使人做事成功,这里又是有知识者说得好:你要注意不要接近无知者,这样做的人才能生活幸福。”^⑥此忠告既富戏剧性又道出该诗剧的主体思想。

《福乐智慧》的戏剧发展脉络清晰可辨,其故事情节发展为国王渴慕“求贤”、“月圆”辅助国王、“贤明”接任国王王位,三次求有识之士“觉醒”来辅佐朝廷,最后是游方僧会见国王,将手杖与乞钵分赠给“日出”与“贤明”,自己则去静心修行。从戏剧故事发展情节来看,此剧与梵剧《觉月初升》一样是印度古典哲理宣传剧发展之继续,但它又不可避免地浸染着波斯宗教神秘剧与中亚史诗与仪式剧的艺术影响。

关于该诗剧作品的形成、发展与传承关系,姚宝瑄曾撰文高度评价:吐鲁番戏剧残卷中抽象人物登场的戏剧,产生的时间大约在十世纪略前,而后向西发展流传,十一世纪在喀什噶尔产生了诗剧《福乐智慧》;向南进入印度,演化为十一世纪的《觉月初升》;向东进入中原蜕变为明朝智达的《归元镜》;向欧洲流传,产生十七世纪的《天路历程》。《福乐智慧》

则当之无愧地登上了西域文学辉煌灿烂的顶峰。作品是祖国西陲的一朵与中原唐宋文学交映生辉的鲜艳的雪莲,是中世纪西域文学中脱颖而出的天之骄子。在古希腊、印度文学与戏剧相继走向凋零之际,她高傲而丰满地崛起在欧亚大陆腹地,是中国戏剧繁荣昌盛于西陲的标志,她敲响了中国戏剧跨入三大戏剧行列的晨钟,并以自身独特的风格与广阔深刻的内容给世界戏剧艺苑增添了一种新的形式,开创了戏剧文学中以概念人物化为标志的哲学宣传剧类型的新局面。

经审视,《福乐智慧》仍继承着西域佛教戏剧或诗剧的衣钵。曾在新疆吐鲁番出土的三部梵剧除了佛陀为具体形象外,其余均为一些抽象人物概念,如“觉”即智慧,“称”即名誉,“定”即坚定。而《福乐智慧》则沿袭此传统,用国王“日出”代表公正,大臣“月圆”代表幸福,其子“贤明”代表智慧,“觉醒”代表来世。

《福乐智慧》中“太阳”、“月亮”、“英雄”、“智慧”等原型在维吾尔人的无意识中占据根深蒂固的位置。诗人优素甫在诗作中通过塑造

这些具有维吾尔民族特色的意象和原型,表达出维吾尔族血液里那种崇尚“知识”和“智慧”的幸福观。

作品中塑造的国王日出、月圆大臣、月圆之子贤明大臣和作为隐士的觉醒等四个人物,其一言一行,都承载着诗人的思想意识观念。《福乐智慧》反映了维吾尔族传统文化一脉相承,继承和发扬了维吾尔族的民族遗产。

另外值得重视的是,在西域地区与《福乐智慧》同时期还有一部由克里希那弥湿罗所创作的哲学讽喻剧《觉月初升》,也是以思辨性很强的诗剧形式出现。

此剧共分为六幕,是以哲学概念为人物,以宫廷斗争为剧情,形象地宣传毗湿奴教之哲学观点。有趣的是此种戏剧形式亦导源于梵剧创始人马鸣,并且有些结构形式与我国元杂剧相类似。例如《觉月初升》前有“引”,后有“结”,相当于元杂剧中的冲场、定场诗与收场题目正名。六幕剧中有五个过渡性幕间插曲,此与元杂剧每折之间安插的“楔子”作用相一致。该剧登场人物,其女角除了“引子”中“旦角”以外共计有13人;男角除“引子”中戏班主人,即“牵线人”之外共计有20人,大都是戏剧中的配角演员,这大致与元杂剧中所设正旦、正末、引戏与其他角色相仿佛。

总而言之,无论是《福乐智慧》,还是《觉月初升》,都是在我国宋元时期诞生的诗文结合的戏剧样式,并有着浓郁的宗教色彩,均为西域文化土壤的产物,与丝绸之路文化遗产和传统文化有着不可分割的血肉联系。

注释:

① 仲高著《西域艺术通论》,新疆人民出版社2004年版第19页。

② (汉)班固撰《西域风土记》,载《后汉书·西域传》。

③ 王耀华《福建南曲中的〈兜勒声〉》,《人民音乐》1984年第11期。

④ 《乐府诗集》卷五十一《上云乐》,第746—747页。

⑤ (唐)李白著、王琦注《李太白全集》卷三《乐府》,中华书局1977年,第2⑦(宋)陈旸《乐书》卷186、187。

⑧ 董每戡著,黄天骥、陈寿楠编《董每戡文集》,广东高等教育出版社1999年。

⑨ 《中国戏曲曲艺词典》“傀儡戏条”,上海辞书出版社1981年版。

⑩ 《后汉书·五行志》“灵帝数游戏于西园中”条,刘昭引应劭《风俗通》。(11)中国戏剧出版社1984年版,《王国维戏曲论文集》,第8、9页。

⑪ 《王国维戏曲论文集》,中国戏剧出版社1984年版,第9页。

⑫ 刘大白《中国戏剧起源之我观》《文学周报》第231期。

⑬ 任半塘著《唐戏弄》,上海古籍出版社1984年版。

⑭ 丁易《中国诗歌音乐及戏剧之关系》《戏剧岗位》二卷第2、3合期。

⑮ (德)冯佳班著《高昌回鹘王国的生活》,新疆吐鲁番市地方志编辑室编1989年版,第112页。

⑯ 苏北海《丝绸之路与龟兹历史文化》,新疆人民出版社1996年版。

⑰ 谭蝉雪《敦煌岁月琐谈》,《敦煌研究》,1990年第1期。

⑱ 许地山《梵剧体例及其在汉剧上的点点滴滴》,郑振铎编《中国文学研究》下册,商务印书馆1927年版,第16、17、27页。

⑲ 金克木著《梵语文学史》,人民文学出版社1964年版,第253、262页。

⑳ 陆庆夫等编著《中外著名敦煌学家评传》,甘肃教育出版社1989年版,第233页。

㉑ 魏长洪等编《外国探险家西域游记》,新疆美术摄影出版社1994年版,第207、212页。

㉒ 许地山《梵剧体例及其在汉剧上的点点滴滴》,郑振铎编《中国文学研究》下册,商务印书馆1927年版,第16、17、27页。

⑳任道斌主编《佛教文化辞典》，浙江古籍出版社1991年版，第61页。

㉑杨富学著《西域敦煌宗教论稿》，甘肃文化出版社1998年版，第151、152、153页。

㉒荣新江著《海外敦煌吐鲁番文献知见录》，江西

㉓孙昌武著《佛教与中国文学》，上海人民出版社1983年版，第257页。

㉔《中国戏曲志·新疆卷》，中国ISBN中心1995年版，第534、535页。

㉕《中国大百科全书·戏剧卷》，中国大百科全书出版社1989年版，第270页。

㉖季羨林著《敦煌语言文学研究》，北京大学出版社1988年版，第23页。

㉗季羨林《谈新疆博物馆藏吐火罗A〈弥勒会见记〉剧本》，《文物》1983年第1期。

㉘黎蕾《中国最早的佛教戏曲〈弥勒会见记〉考论》，文化艺术出版社1999年版，《中华戏曲》第23辑。

㉙杨富学著《西域敦煌宗教论稿》，甘肃文化出版社1998年版，第151、152、153页。

㉚黎蕾《中国最早佛教戏曲〈弥勒会见记〉考证》，文化艺术出版社1999年版，中国戏曲学会、山西师范大学戏曲文物研究所编《中华戏曲》第23辑，第124页。

㉛荣新江著《海外敦煌吐鲁番文献知见录》，江西人民出版社1996年版，第81页。

㉜《中国戏曲志·新疆卷》，中国ISBN中心1995年版，第534、535页。

㉝耿世民《古代维吾尔族佛教原始剧本〈弥勒会见记〉(哈密本)研究》，载于中华书局《文史》第12辑。

㉞魏长洪等编《外国探险家西域游记》，新疆美术摄影出版社1994年版，第207、212页。

㉟耿世民《古代维吾尔语佛教原始剧本〈弥勒会见记〉(哈密本)研究》，载于《文史》第12辑。

㊱多鲁坤·阙白尔《〈弥勒会见记〉成书年代新考及剧本形式新探》，中央戏剧学院学报《戏剧》1989年第1期。

㊲(德)冯·加班《中世纪以来中亚的突厥文献》，《突厥语研究通讯》第9期。

㊳《中国大百科全书·戏剧卷》，中国大百科全书出版社1989年版，第270页。

㊴仲高著《西域艺术通论》，新疆人民出版社2004

年版第484页。

㊵《维吾尔族古典文学作品选编》，新疆人民出版社1984年版，第13页。

㊶(意)阿·包穆奇著《关于福乐智慧的一些分析》1953年土耳其伊斯坦布尔出版。

㊷新疆社会科学院民族文学研究所编《福乐智慧研究译文选》，新疆人民出版社1991年版。

㊸新疆社会科学院民族文学研究所编《福乐智慧研究译文选》，新疆人民出版社1991年版，第62页。

㊹郎樱著《福乐智慧与东西方文化》新疆人民出版社1992年版，第148页。

㊺乌铁库尔《试论维吾尔古代文学史上光辉的里程碑——〈福乐智慧〉》新疆社会科学院编《首届学术报告会论文集》，第465、467页。

㊻姚宝琯著《丝路艺术与西域戏剧》，山西古籍出版社2002年版，第148页。

㊼《维吾尔族古典文学作品选编》，新疆人民出版社1984年版，第40页。

(本文图片由蒋建斌提供)

黎羌：本名李强，陕西师范大学教授，博士生导师，丝绸之路文化研究所所长，中外民族戏剧学研究中心主任。

李杉杉：陕西省广播电视影视厅《西部网》首页编辑，陕西网络客户端负责人。